مكئبة الدراسّات الأدبيّة (٩٥)

الدكتورة جبهان السادات

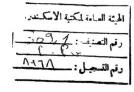
أشرالنقدالإنجليزى فى النعتباد الروم إنسيهن فى مصر



مكتبة الدراسات الأدبية (1)

اشرالنقدالإنجليزي في النقاد الرومانسيين في النقاد الرومانسيين في مصربين الحربين (في الشعر)

تأليف التكتورة چهان السادات





كلمة شكر

تقليد معروف عند من يريد أن يشكر شخصًا أن يطن عن عجزه عن الشكر، ولكنني أحس – حثًا – بهذا العجز الذي كثيرًا ما وددت أن أتخلص منه. وأقدم شيئًا من الشكر التلقائي إلى المشرفة على هذه الرسالة أ.د. سهير القلماوي فتخونني الكلمات.

فقد رعت هذه الرسالة فكرة طارئة لم تتخذ حدودًا واضحة، ولا سمات بميزة، ثم مشروعًا محمد القسمات، بَيْنَ الفصول، ثم عملًا دائيًّا، تظلم حوله الظروف أحيانًا، وتثبيطه الاحداث عن النشاط والأمل، غير أنها تنفث فيه من روحها العظيمة حتى يستعيد الحياة الواهنة، فتتولاه بالعناية حتى يستعيد قواه، فيستأنف الحركة ثانية، فتوفر له أسباب النهاء حتى آتى التعرة التي بين أيدينا.

لها الشكر العظيم، وللأصدقاء الذين وقفوا معى، ولم يتخلوا عنىَّ حين تخليت عن نفسى أو كدت. إلى أن أعادوني – أو عدت معهم – إلى ما أحب وأحبوا.

والشكر العظيم لهؤلاء الذين لم أكن أعرفهم غير أنهم بادروا وقدموا لى ما كنت في حاجة إليه من أعمال وملاحظات ومعلومات، استفدت منها، فربما لم أكن لأصل إليها وحدى. القامة ١٩٨٦

بستم الكرادي الكرية تمسيد

لهذا الميحث أربعة حدود تبين المجال الذي يدور فيه، فلا يتخطاه، وأول هذه المدود أتنا ندرس المتقاد الرمانسين وحدهم، مواصلة الاتجاء الذي سلكته في البحث الذي حصلت به على درجة الماجسستير، وكان عن الشاعر الرومانسي شلى في الأدب المصرى. فلا تدرس المدرسة التي كانت سائدة في الميدان الأدبي قبل وجود الرومانسين، وهي مدرسة الإحيانين. فإذا كان الفكر الرومانسي قد أفرز نقاده كما أفرز شعراء، فقد أفرز الفكر الإحيائي نقاداً، أشاعرا مبادئه، واتخذوا منها معيارًا لأحكامهم، مثل الشيخ حسين أحمد المرصفي (.. - ۱۸۹۰) والشيخ حمزة فتح الله مقد ألم (۱۸۹۰).

كذلك لا تدرس أحدًا من النقاد الإحيائين الذين عاصروا المركة الرومانسية أمثال محمد إبر اهميم المو يلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) والشيخ سيد على المرصفى (١٠ - ١٩٣١)، ومصطفى صادق المرافحي (١٨٨٠ - ١٩٣٧). على الرغم من إيماننا بتأثرهم تأثرًا ما بالنقد الإنجليزي، ولكتنا رأينا أن نقدم لكثير من مسائلها بالرأى الشائع بين الإحيائين لنكشف عن التغيير، أو التطور الذي وقع، وهذا ما تقتضيه الرغبة في التخصص في فترة معينة إذاء نقد معين ساد فيها.

أما الحد الثانى فهو أتنا ندرس النقاد الرومانسيين في مصر وحدها بالرغم من أن كل دارس للشعر العربي الحديث، يعرف أن ذلك الاتجاه سيطر على الأدب العربي في كل أقطاره، كا يعرف أن التشابه الشديد غلب على كل من مدرسة أيولو المصرية، ومدرسة المهجر ستى وحد بينها د. لو يسس عوض إذ قال: «فمدرسة المهجر في أمريكا إن هي إلا وجه من وجوه مدرسة أبولو في مصر إن هي إلا وجه من وجوه مدرسة أبولو في مصر إن هي إلا وجه من وجوه مدرسة أبولو أن المريكا. ولا سبيل إلى فهم أدب جبران، وإيليا أبي ماضى، وميخائيل نعيمة إلا بدراسة أدب «مي» وأحمد رامي، وأحمد زكي أبي شادى. فمدرسة المهجر ومدرسة أبولو إن هما إلا مدرسة واحدة.

بلد من البلاد العربية. قد تختلف أقدارهم، وقد تختلف مقومات تكوينهم، ولكنهم في حقيقة الأمر يشعرون بشعور متشابه ويفهمون الفن والجمال فهها متشابهان، ويعبرون عن مكنونات نفوسهم تعبيرًا متشائجًا "".

بل يستمر الناقد فيملن أن هذه الحركة لم تتفذ إلى الأدب وحده بل نفذت إلى جميع الفنون: هوأحسب أنه كان لهذه المدرسة فى الأدب مقابل فى بقية الفنون الأخرى: فى الرسم، وفى المنحت، وفى العمارة، وفى الموسيقي، وفى الفناه، "".

ود. الريس عوض لا يتحدث عن المدعين من الأباء والفنانين وحدهم، بل يتحدث عن النقاد أيضًا، والدليل الواضع على ذلك أن ميخائيل نعيمة رحب بكتاب «الديوان» الذي كتبه المقاد، والمازقى ترحيبًا حارًا، يقول نعيمة في «الغربال»: «ألا بارك اقد في مصر، فيا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية عبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافي، فكم زمرت ليهلوان، وطبلت لمشعوذ، وطببت لسكران، غير أن عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء: عرفت أن مصر مصران لا واحدة: مصر ترى البعوضة جلاً، والمدرة جبلاً، ومصر ترى البعوضة بعوضة، والمدرة مدرة... إن مصر هذه - مصر الثانية - قد قامت اليوم تناقشش لأولى الحساب، فانتصبت وإياها أمام محكمة المياة، وسلاحها الوجدان المي، ومحكها المق، لاأما تقول لها: أما أن تثبتى لى حقك باعتبارى فأسكت، أو أريك كل مافيك من زيف فتسكتي. وبعبارة أخرى أن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيها ها

وقد رد العقاد التحية بمثلها في المقدمة التي كتبها لكتاب «الغربال»، وأعلن اتفاقه التام مع الناقد المهجري، قال: «الحق أنني قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة، وجوار ملاصق في الحي الذي أسكته في هذه الدنيا الأدبية الجديدة... لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتبئل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أناه⁽¹⁾.

لذلك نرى أن تناول النقد المصرى هو في نفس الوقت تناول للنقد العربي كله إلى حد بعيد. أو هو على الأقل ممثل كاف لاتجاهاته ومعالمه وتطوراته.

يضاف إلى ذلك أن قسطًا كبيرًا - ربا كان الأعظم - في ذلك النقد، نشر في الصحف

⁽١) دراسات في أدينا المديث ص١٥٨.

⁽٢) نفس الرجم ص١٥٩.

⁽۳) الغربال ص £14.

⁽٤) الغربال ص ٣٤٢، ٣٤٣.

اليومية، والمجلات الأسبوعية والشهرية، وليت أبناء كل قطر من الأقطار العربية يقومون يجمع نصوصهم النقدية ليدرسوها، فهم أقدر على الوصول إليها إن لم يكن الزمن قد أبادها. وعلى الرغم من المعاناة التي تجشمناها في سبيل الوصول إلى الدوريات التي نشرت النصوص المصرية، وعلى الرغم من وفرة ما وصلنا إليه فإننا لا نستطيع أن ندعى أن ما وصلنا إليه هو كل ما كتب، وعلى الرغم من أن كثيرين من الكتاب جموا مقالاتهم بعد ذلك في كتب كما فعل هيكل، والماذني، والمقاد، وطه حسين، فإن المجال ما يزال مفتوحًا. ويحدونلأغالأمل أن نصل فيه إلى مادة أوفر لمستقبل أيحاثنا.

ومع هذا التحديد فإن الأمر لم يكن يسيرًا عند التطبيق. فهناك من النقاد من يجمع مؤرخو الأدب على رومانسيتهم، ومنهم من يختلفون في ذلك اختلاقًا متفاوتًا. فقد كان منهم من عاش إبان كان الإحيائيون في أوج ازدهارهم، فيقيت عنده عدة ظواهر من ظواهرهم مثل خليل مطران، كذلك لابد أن نذكر أن الرومانسيين المسريين جاءوا في فترة زمنية متأخرة عن الرومانسيين الإنجليز، فلا نستطيع أن ننسبهم. إليها وحدها. ذلك أنها فترة ازدهرففيها مذاهب أخرى جاءت عقب الرومانسية، وتأثر المصريون بيعض من اتجاهاتها، فاختلطت برومانسيتهم، وغيرت في ملامحهم. يصدق هذا القول فيها نرى على أبي شادى أكثر من زملائه، بسبب رحابة ثقافته، وتعدد مد له.

يقول المقاد في وصف تلك الحالة: «كان الأدياء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن المسرين يعجبون (بهازلت)، ويشيدون بذكره ويقرءونه. لقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي، بين أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، هي المدرسة التي تتأتى بين نجومها أسياء التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز أو هي المدرسة التي تتأتى بين نجومها أسياء كارليل وجون ستوارت ميل وشلي وبيرون و (وردزورث).. ثم خلفتها مدرسة قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية. وهي مدرسة بروننج وتنسيون وإمرسون ولونجفلو وبون وويتمان وهاردي وغيرهم، ممن هم دونهم في المدرجة والشهرة. وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشئوا بعد شوقي وزملائه. (١٠).

وقال د. عبد العزيز الدسوقى فى توضيح ذلك: «كانوا يصدرون عن نفوسهم الثائرة وثقافتهم المتنوعة. ولذلك نلمح فى شعرهم كثيرًا من مذاهب الأدب الذي كانت سائدة فى الأدب الغربي، من رومانسية ورمزية وفنية وسريالية، فهم لم يتأثروا بمذهب معين، ولم يصدروا عن

⁽۱) سعراء مصر وبيئاتهم ۱۹۲ - ۱۹۳.

فلسفة موحدة.. وإنما اجتمعوا على هذه الثقافات المنتوعة، يقرءون فى الشعر بيرون وشلى وشعراء البحيرة وشكسبير، وفى نقد الشعر وتاريخ الأدب هازليت وآرنولد وستنسبرى وماكل، ۱٬۱۹

وعلى الرغم من اختلافتا مع الدسوقى فى تعميم القول بأن الديوانيين «لم يتأثروا بخدهب معين...». وإيانتا بأن قوام مذهبهم هو الرومانسية. وما أخذوه من المذاهب الأخرى إن هو إلا تعديلات هامشية وتكميلية. فإن نتفق معه فى قوله: إن تأثرهم كان بمذاهب شتى.

وأول ناقد عربي يعرض له هذا البحث هو الشاعر خليل مطران، الذي نعده قنظرة بين الإحيائيين والرومانسيين، على الرغم من الاختلاف في أمره، ذلك الاختلاف الذي صوره . عحمد مندور بقوله: «لقد تشهيت الآراء في البحث عن مقومات شعر الخليل، فسعاه البعض شاعرًا إبداعيًّا أي رومانتيكيا، وسماه آخرون شاعر العصر.. ومع ذلك فإن الاجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائدًا للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر.. التي.. تمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكى أبو شادي وإبراهيم ناجي، ومن سار على دريهم من الشعراء الناشيين في مصر وغيرها من البلاد العربية... فعطران شاعر رومانتيكي أصيل يحاول أن يخفي تلك الرومانتيكية أشئة حساسيته، وفرط محاسبته لنفسه ومعاودته لها» (١٠). وقد اعترف بعض أفراد جماعة أبولو بأستاذية خليل مطران علانية (١).

وليس هنا خلاف هام في كون جماعة الديوان هم الرعيل الأول من الرومانسيين، وجماعة أبولو هم الرعيل الثاني. وإغا الحلاف الهام يقوم حول مؤسس جماعة أبولو، تعنى أحمد زكى أما شادى. وقد أوضع د. كمال نشأت هذا الاختلاف في قوله: «فأبو شادى – وإن تعددت مجالاته الشعرية واتجاهاته – تظل الصيغة الرومانتيكية غالبة عليه... فمبدأ الحرية الذي يدين به في احترام كل المدارس الأدبية على اختلافها كان ركيزة تنقله بين المدارس المختلفة. فنحن لا نستطيع أن نحدد لوناً لأبي شادى بجانب الخط الأساسي الذي يشمل شعره كله، وهو رومانتيكية، فقد ساهم في الشعر الرمزى والواقعي والكلاسيكي والرومانتيكي، وكتب الشعر الرصفي والأخلاقي والفلسفي والقومي والإنساني... وقد أمرك بنفسه عدم استقلاله بذهب أو

⁽١) جماعة أبولو ٩٣.

⁽۱) خلیل مطران ۱۰ - ۱۲.

⁽٢) أبر شادي: أطياف الربيع د. ٢٠٠، ود سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران ٢٦٦ - ٢٧٧.

لون يعرف به، ولذلك قال يبرر هذه الظاهرة: (ليس من الحتم أن يدين الأديب أو الشاعر بمذهب واحد فحسب. فقد تجتمع جملة مذاهب في شعره، وقد تتداخل، وعلى الأخص إذا كان الشاعر وفير الإنتاج»(١).

وقد رأينا أن نبدأ الحديث في كل مسألة إن أمكن بدرس خليل مطران، فعيد الرحمن شكرى ثم إبراهيم عبد القادر المازق، فعياس محمود العقاد، ونختم بأحمد زكى أبي شادى، وإن كانوا متعاصرين، لكن لا يمكن الادعاء بأن واحدًا معينًا منهم قد سبق كل زبلاته في آرائد. فقد كان يسبق كل منهم غيره في بعض الآراء ويأتى بعده في بعضها الآخر يشاف إلى ذلك الاختلاف بينهم في السابق منهم في بعض المسائل. وعلى كل حال فالسبق إلى الآراء ليس هو الهام في هذا البحث، وإنما الهام وجوه الشبه بين آراء النقاد المصريين والإنجليز. ويطبيعة الحال ان نهمل آراء غير هؤلاء الحصسة إذا ما وجدنا فيها ما يكمل نقاط البحث أو يوضعها.

وإذا كنا قد وجدنا الاختلاف يدور حول جاعة من الرومانسيين المصريين، فإن الظاهرة نفسها تتكرر مع بعض الرومانسيين الإنجليز^(۱) ولكن الإجماع منعقد على وليم وردزورث، وصعويل تيلور كولردج وجون كيتس ووليم هازلت ويرسى بسشى شلى.

وعن يضعهم الدارسون بين النقاد الرومانسيين ماثيو آرنولد، على الرغم مما يدور حوله من خلاف، أوضحه د. محمود الربيمي في قوله: «ظهر الانتقاص على الفكرة الرومانتيكية أولاً عند ماثيو آرنولد، وبخاصة في مقالته (وظيفة النقد) التي هاجم فيها كل ما هو شخصي وخاص، وانتقد الشعراء الرومانتيكين بشدة. وهكذا كان أرنولد صورة لمصره، فهو على وعي بالتفرات الكثيرة الموجودة في التراث الرومانتيكي، ولكنه في الوقت نقسه متأثر أبعد التأثر بهذا التراث، ومن ثم فهو لا يستطيع الفكاك ن أسره..."(۱)

والحد الثالث يتعلق بالحدود الزمنية إذ قصرنا البحث على ما بين الحربين العالميتين. لأن تلك الفترة هي التي المحدود الزمنية الموضود وإلى الفترة هي التي الزموت فيها الحركة الرومانسية الحقة في مصر. يقول د. لويس عوض: «إن المدرسة الرومانسية في الشعر العربي... قد انطوت بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وهي لم تنطو لأن آجال شعرائها قد انطوت، ولكتها انطوت لأن الحياة التي أنبتها وغذتها بألوان الفكر الرومانسي، والوجدان الرومانسي قد انطوت، بعد أن دامت جيلًا كاملًا امتد بين الحربين الأر

⁽١) أبر شادى ١٨٤ - ١٨٦ دراسات أدبية - الحلقة ١٤٧ من سلسلة (مصر وأمريكا) - ص١٠.

[.]Rene Wellek: History of Modern Criticism The Romantic Age (Y)

⁽٣) في نقد الشعر ١٨١.

⁽٤) دراسات في أدينا الحديث ١٥٩.

ويستمر د. لويس عوض مؤكمًا أن الأدباء الرومانسيين الذين عاشوا بعد هذه الفترة، اضطروا إلى الكف عن الإنتاج بسبب الظروف غير الملائمة التى جدت في الحياة المصري ٢: ماذا ترى حسن كامل الصير في ومحدود حسن إسماعيل وعبد القادر القط... يتحركون بيننا ولا يفنون، ومنهم من انصرف عن الشعر جملة، وجرب فنونًا من الأدب غير ما خلق له. ومنهم من صمت صمتًا رهبيًا دونه صمت البحار، وما صمتوا عن قصد، فالطائر الفرد لا يصمت إلا حين يفتاله الأسر الحزين. وإنما صمت هؤلاء الشعراء لأن الحيلة أو بعض وجوهها قد تبدلت من حوهم، وغدا لها مضمون لا تتجاوب معه قلويهم عا يهز النفس إلى الهديل أو الفناء»(١).

ويكاد يوافقه على هذا الرأى محمد عبد الحى موافقة تامة. فقد قال في مقاله الذي نشره عن من ويكاد يوافقه على من المرب في العرب في التعرب الروب العرب وإنه تمتم بتأثير ملحوظ على لفة الشعر العربي وصوره وموضوعاته بين سنق ١٩١٠ وان شهرته في العالم العربي بلغت أعلى مسئوى لها في التلاثينيات، ثم أخذت صورته في الزوال مع التفسخ التدريجي للرومانسية العربية نفسها تحت تأثير عوامل متنوعة: داخلية وخارجية.

For a long time he (Shelley) enjoyed the status of the English Romantic poet par excellence. He exerted a considerable influence on the diction imagery and themes of Arabic poetry between 1910 and 1950....

The high-water mark of Shelley's reputation in the Arab world was reached in the thirties, after which his image began to fade with the gradual dissolution of Arabic Romanticism itself under the influence of various internal and external factors.

وقد أدى بنا هذا إلى أن نحد نهاية الفترة تحديدًا واضحًا بسنة ١٩٤٥. فلا نتعرض لما جاء بعدها. ولكننا لم نستطع أن نضع حدًّا بمثل هذا الوضوح لهدايتها: لأن كثيرين من كبار النقاد الرومانسيين، شرعوا فى الكتابة قبل أن تبدأ الحرب العالمية الأولى. بل قبل التاريخ الذى حدد محمد عبد الحي. فاضطررنا أن نبدأ مع بداياتهم. وهي – على أية حال – مثل كله البدايات. لا تمثل صورة ناضجة للنقد الرومانسي. إلا أنها تكشف عن بعض جوانيه. بما

⁽١) دراسات في أدبنا المديت ص ١٥٩.

⁽٢) المجلد التالت ص ٧٧. ٧٨

الا يجوز لنا تجاهله. أما جملة النقد الناضج فقد كانت فعلًا بين الحربين العالميتين. والحد الرابع أن هذا البحث قد اقتصر على النقد الإنجليزي، وليس معنى ذلك أنه النقد الوحيد الذي عرفه الأدباء في مصر وتأثروا به. فالنقاد السوريون المتمصرون أمثال نحم الحداد (١٨٦٧ -- ١٨٩٩) وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨ -- ١٩٤١) والنقاد المصريون أمثال حسين المرصفي ود. محمد حسين هيكل (١٨٨٨ – ١٩٥٦) ود. طه حسين عرفوا الفرنسية. وأنقنها بعضهم. وقرءوا أدبها. وظهر أثر هذه القراءة فيها كتبوا. مثل المقارنة التي عقدها نجيب الحداد بين الشعر العربي والغربي، وانصب معظمها على الشعر الفرنسي. وصرح بعضهم بالتأثر فر استحیاء بل فی زهو، مثل قول قسطاکی الحمصی فی مقدمة کتابه ومنهل الوراد فی علم الانتقاد»: «وإنى لم أزل منذ سنة عشر عامًا أتنبع سير هذا الفن الجليل، مكبًا على مطالعة كتب أثمته من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل. حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع إلا إليه. وشاغل الطرف لا يحب أن يقع إلا عليه... على أنه لابد لي من أن أقص على القارئ ما دهاني من الحيرة والاضطراب، عند أخذى القلم لتأليف هذا الكتاب، إذ كل ما كنت اطلمت عليه من كتب هذا الفن في اللغة الفرنسوية، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية، إلا من وجه خفى إجالي، وطرف ذهني خيالي، فإن جميع ماقرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف Sainte Beuve ورينان تين Renan Taine وفردينان بر ونتيعر F.Brunetière وإميل فاجيه . Faguet وجول لوميار Jules Lemaitre وأدولف بريسون A. Brisson وغيرهم من المعاصرين لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ومتفننين. وكنبت إلى بعض الأصحاب الأفاضل في " عاصمة الفرنسيس أن يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا العلم النفيس، رغبة في ترجمة القواعد التي هي الفرض الخطير، واتخاذه لي هاديًا في هذا المطلب العسير... وجل ما كتبته من تاريخ النقد عند سائر الأمم في الفصاين الثاني والثالث وبعض الرابع استفدته من كتاب موسوعات العلوم الكبيرة الفرنسوية، فهي حجة بلا منازع »(١). وكل هؤلاء النقاد الذين ذكرهم فرنسيون.

ويمكن القول أن النقد المصرى تأثر بالنقد الفرنسى أولا، ثم اتصل بالنقد الإنجليزى وتأثر به مع ظهور الرومانسيين. ولا يعنى ذلك أن النقد المصرى لم يتأثر بغير هذين النقدين، بل صرح النقاد المصريون أنفسهم أنهم عرفوا شيئًا ما من النقد الألمانى والروسى وغيرهما، غير أنهم لم يعرفوه مباشرة، وإنما بواسطة اللغتين اللتين عرفوهما، والإنجليزية خاصة، كما يتبين من

⁽١) منهل الوراد في علم الانتقاد ١٦/١.

قول الهمصى السابق، ومن قول عبد الرحمن شكرى في المقال الذي كنيه ى بجلة المتنطف عيا مصله من ثقافة: «... والتقافة التي سهلها وجودى في إنكلنزة، وهي ثقافة دراسة الشعراء الذين كانوا في ذلك الوقت يعتبرون الشعراء الحديثي العهد، مثل «سوينبورن» و«رنيق» ووأسكاروابلد» وغيرهم، وأمنالهم عمن ترجم يعض شعرهم إلى الإنكليزية أمثال «بودلبر» والثقافة التي مكنني منها علمي بطبعات عنافة في إنكلزة لمصادر الثقافة المختلفة، وسهولة الحصول على كتب منها، إما بالشراء وإما بالاستعارة من المكتبات، مثل طبعة «بوهن» وكان بها الحسائر، وغيره من أدباء الألمان الناسب جميع مؤلفات «هيني» الشاعر الألماني الناسب الساخر، وغيره من أدباء الألمان وفلاستقيم أمثال «شوبنهور»، وكان بها أكثر كتب الأدب المالين، والفلسفة الإغريقية القديمة مترجمة، ومثل طبعة «فريمان» وهي معروفة أفادت كثيرًا من المطلبين، وبها مصادر متعددة للثقافة الإنكليزية وثقافات اللغات الأخرى منقولة إلى الانكيزية. وثا

وقد جمع المقاد فأفاد في قوله المختصر: «كان الميل الطبيعي للقراءة هو قراءة الإنجليزية، ولكن هذا لا يمنع من قراءتنا لنقاد اللمات الأخرى بالإنجليزية، أيضاء "أ. وقال أيضًا: «قالمميل الثائي، بعد شرقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربي المديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يفلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إينالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الآلمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وقنون الكتابة الأخدى، "أ.

ومن المكن أن نكتفي بهذه الأقوال لنؤكد على وجود صلات بين النقاد المصريين ومؤلفات النقاد الإنجليز. ولكن هذا الأمر في غاية الأهمية، لأن المدرسة الفرنسية خاصة من مدارس الأحب المقارن - وهي أقدم مدارسه - تقصر اهتمامها على الآداب والنصوص التي ثبت الاتصال بينها. فتهمل كغيرها من مدارس الأدب المقارن الموازنات التي تقوم داخل أدب واحد ينطق بلغة واحدة، لأنها من اختصاص الأدب أو النقد القومي أو الأدب أو النقد العام. وظلت المدرسة الفرنسية إلى عهد قريب تهمل الموازنات التي تمقد بين كتاب ينتمون إلى آداب مختلفة

⁽١) المقتطف - عدد يونيو ١٩٢٩. ص ٣٤.

⁽٢) مجلة الجلة العدد ٦٣، ص ٢٧.

⁽۲) شعراء مصر وبيثاتهم ۱۹۲.

غير أنه لم تقم بينهم صلات تتبع لهم تبادل التأثير والتأثر، اللذين يولدان تفاعلاً بينًا، لأن الصياغة قد تلمب دورًا هامًّا في أحداث النشابه بين أعمال تلك الآداب. ثم عدلت المدرسة الفرنسية موقفها وأصبحت كغيرها ترى أن الأدب المقارن عتم بالصلات التي تقوم بين الآداب المختلفة المائة، وعا نتج أو ينتج عن هذه الصلات. إما في حاضرها وإما في ماضيها، من تأثير وتأثر سواء كان ذلك تتبجة علاقات شخصية تامت بين أدباء يتنسبون إلى لفات مختلفة، أو عاد ذلك إلى المناتركة التي استقوا منها مادتهم الأدبية (أ. أو إلى أسباب تشابه أخرى مختلفة فلا عندي صياتها.

ومن المعروف أن من أقدم القضايا في النقد العربي قضية الأخذ أعني أخذ شاعر عن شاعر آخر بينًا من أبياته، أو فكرة من أفكاره، أو صورة من صوره، تلك القضية التي عرفت باسم السرقات الأدبية. وخاص فيها النقاد منذ العصر الأموى، وما زال بعض التقليديين منهم خاصة يخوض فيها إلى اليوم كلها برز شاعر كبير فاستحق النقد كها استحق الهجوم عليه وعلى تجديده.

وعلى الرغم من هذا الزمن الطويل، ورقعة الأنب العربي الفسيحة، والاهتمام الواسع النطاق الذي أولام النقاد العرب لهذه القضية. حتى أنوا على كل جوانبها، وعالجوا كل مظاهرها، وسموا كل واحدة من ظواهرها باسم خاص، على الرغم من كل ذلك، لم يزل من العسير - إن لم يكن من المحال أحيانا - الحكم على أديب بأنه أخذ من آخر، حتى لو سبق أحدها الآخر يزمن طال أو قصر.

ولسُّ من أهم هذه الأسباب ظاهرة توارد الخواطر، نعني اتفاق الخواطر على أفكار متماثلة كل التماثل، أو متقاربة قربًا شديدًا في بعض الأحيان، دون أن يطلع صاحب الفكرة اللاحقة على الفكرة السابقة أو يسمع بها، وإنما يصل كل من الأديبين إلى فكرته ابتداء. وليس ذلك بالأمر المحال، ولا البعيد، فالتفكير ظاهرة بشرية اجتماعية، تتأثر بالبيئة الطبيعية، والبيئة الاجتماعية، والموروث الثقافي، وقد كانت هذه المؤثرات في الأدباء العرب – على اختلاف عصورهم وتباعد أقطارهم – متشابهة تشابهًا بعيدًا. فلا بدع أن تأتى بنتائج – أعنى أفكارًا –

وطبيعى أن يحتمى الأدباء -- إن صدقًا وإن كذبًا - بتوارد الخواطر، الذى يبعد عنهم ما عدّم النقاد العرب نقيصة أو وصمة، وأطلقوا عليه اسم السرقة.

⁽١) روون طحان؛ الأدب المقارن والأدب المام ص ١٣٧، ١٣٨.

وإذا كان الأمر كذلك في نطاق الأدب الراحد، فلا شك أن الحكم يزداد صعوبة، وقد يصل إلى درجة الاستحالة، عندما نخرج عن هذا النطاق إلى نطاق الأدبين المختلفين لفة مثل العربي والإنجليزى أو نطاق الآداب المتباعدة.

وفي مثل هذه الأحوال يبقى الاعتراف سيد الأدلة. ومن حسن الحظ أن الأمر في النقد يختلف عنه في الشعر. فقلها يعترف شاعر بالأخذ من شاعر آخر، أو الاعتماد عليه أو التأثر به، إلا إذا كان راويته أو تلميذه أو أحد أعضاه مدرسته الشعرية، مثل مدرسة عبيد الشعر التي ضمت أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمي، وابنه كعبا. والحطيئة، وجميل بثينة. وكثير عزة. وقد كان اتهام عبد الرحمن شكرى لإبراهيم عبد القادر المازني بالأخذ من الشعر الإنجليزي وكبرياء الثاني التي منعته من الاعتراف، من أسباب القطيعة بين الصديقين ونقد كل منها الآخر. سئل العقاد «ما حقيقة الخلاف بين شكرى والمازني؟» فقال: «الخلاف الذي وقع بينها سببه أن شكرى كان ينبه المازني إلى مقتبسات شعرية كان يترجها ولا يشير إليها. فكان شكرى يقول له: «يا أبو خليل، دى بتنحسب علينا كلنا، الناس يقولوا ايه»(١١). وهذه بطبيعة الحال تعز على المازني. ومع ذلك فلم يشر المازني إلى مصادر القصائد المترجمة، الأمر الذي حدا بشكرى أن يكتب صفحة، يختم بها مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المطبوع عام ١٩١٦، وفيها يعدد للمازني ما نقل من شعر ونثر عن الأدباء الغربيين.... وكان جواب المازني أن شرع في نقد شكرى في إحدى الجرائد اليومية ولعلها جريدة النظام ورد شكرى على المازني في الجريدة نفسها، ولم يصف الجو بين الصديقين». ويذلك تفرقت ما اصطلحنا على تسميته بمدرسة الديوان ولم نحظ من المؤلف الذي وعدوا به «الديوان» إلا بجزئين يتيمين من العشرة أجزاء التي كانوا قد أزمعوا تألفها.

أما الناقد فلا يجد هذا الشعور بهذا الوضوح فهو لا يتحرج من الاعتراف بالأخذ. في كثير من الأحيان. لأن الأخذ هنا علامة الرغبة في التثقف. والإكتار منه آية الاطلاع الواسع. والقدرة على توظيف المعرفة في التقد.

وإذا كان الأمر كذلك في إطار النقد الواحد، فإنه في إطار تنوع النقد عبر لغنين، أكثر وأبعد عن كل حرج. ولذلك لا نعجب حين يذكر ناقد من أكبر النقاد الرومانسيين العرب أسياء النقاد الأجانب الذين أخذ عنهم في صراحة وتوسع دون أدني محاولة للتستر. فقد سأل محرر مجلة « المجلة» (⁽⁷⁾ القاهرية، عباس محمود العقاد في لقاء بينها: «هل لكم رواد محدودون في النقد

⁽١، ٢) عِلة المِلة - العد ٦٣ - ص ٨٣.

الأجنبى استفدتم منهم ؟ ه فكان جوابه: وأنا لم أستفد من واحد معين. وهناكي فرق بين استفادة أفكار واستفادة مبادئ وقواعد، ولايد ألا تدخل ميدان النقد الأدبي إلا وعندك استعداد. فكشف المقاد في هذه الفقرة أن ما أخذه وأبقى من الأفكار الجزئية، لأنه أخذ القواعد والمبادئ الأساسية، التي ينطلق منها، وبنى عليها صرحًا شائخًا. يحمل سماته الفكرية، ولكن الأساس الأجنبي باق لا يتزعزع ولا يتقوض تحتد.

ثم حدد العقاد النقاد الذين اتخذ من مهادئهم قاعدة لبنائه النقدى، فكشف أنهم خليط قال:
«ولقد قرأنا لكتيرين من النقاد الغربين. ف «هازلت» William Hazlitt مثلاً لا نطلب عنده
المبادئ والأفكار، لأنها ليست موجودة لديه، فنقده صائب من الوجهة اللوقية، وليس له نظير
نف هذا المضمان، في حين أنه لا يتمتع بفلسفة نقدية كما يتمتع بها ليسنج Gotthold lessing
وأرنولد Matthew Arnoid وسانت بيف Charles-Augustin Satinte-Beuve مثلاً ناقد
وأرنولد له بسبعة مجلدات في النقد إذا قرأها إنسان لا يعوزه أن يقرأ نقلًا بعد ذلك، لأنها
تضمنت نقدًا للشخصيات. ويعتبر فهمه للشخصيات، وكلامه عنها عمتمًا، سواء في ذلك دراسته
لعظهاء السياسة أو الأدباء، أو سيدات الصالونات، وهو ناقد اجتماعي، قبل أن يكون ناقلًا
أدبيًا. أما أرنولد فلم أقرأه كله، لأن لا يشجع على استيعاب القراءة لكتبه كلها. فكتاب واحد
المنها، وذلك بخلاف هازلت وسانت بيف، فقد قرأت كل إنتاجها. وتيسن عالها المكسو في. وجاء
المابعة عن أناتول فرانس وكليوباترة عند شكسيري، وهراسين، ومقارنته لكليوباترة في
كان مغاليًا، وليس أول على ذلك من كلامه عن «كورفي» و«راسين»، ومقارنته لكليوباترة في المسرس المرسي وكليوباترة في المسرس المرسي وكليوباترة عند شكسير».

ويكشف لنا هذا النص عن عدد من المعلومات الهامة. منها أن العقاد – إذا سلمنا بصدق أقواله تسليمًا مطلقًا^(١) – بعد هازلت وسانت بيف أهم النقاد الذين استفاد منهم، وأنه طالع كل ما ألفاه، وما استطاع قراءته من إنتاج أرتولد، وأنه لم يقف عند النقاد الإنجليز، بل تعداهم إلى الفرنسيين والألمان.

ونجد مثل هذه الصراحة عند جميع النقاد الرومانسيين، وإن لم يتوسعوا في التفصيل توسع المقاد. قال د. حسين هيكل في مقدمة كتابه وتراجم مصرية وغربية»: وفأما الكتاب... فيتناول ترجمة بتهوفن... وشلي، ومن كبار رجال الفرب. وهؤلاء إنما ترجمت لهم لمناسبات خاصة، ولأتي

ال انظر دافيد سمام ص ۲۷ David Semah: Four Egyptian Literary Critics (١)

أحببتهم منذ زمان طويل حبًّا جًّا... رأيت واجبًا على لهذا الحب الذى أضعر لأولئك الرجال، حبًّا يعادل ما أفدت من آثارهم، وما حققت لى من معانى السرور بها والطرب لها، أن أثبت صورة هذا الحب بإثبات صورة من حياتهم هى الصورة الممثلة بها نفسى منهم»^(۱)

وقال صالح جودت فى مقدمة كتابه «ناجى: حياته وشعر»: «كان لنا - إذ نعن فى المنصورة - أصحاب ثلاثة من شعراء الشباب فى الأدب، هم شلى وكيتس ووردزورث، نقرؤهم دائهً، ونحس بما بيننا من أواصر الشعر، ووشائج الشباب، وعبادة الجمال، وروح الثورة على القديم»(").

وقال أحمد زكى أبو شادى: «فى الأدب الغربي تأثرت كثيرًا بوردزورث وبشيل وكيتس وهينى من الشعراء. وبيرنز وأرنولد بنيت من الأدباء»".

ويرقى إلى مرتبة الاعتراف أن يكتب الناقد المصرى عن واحد أو أكثر من النقاد الأجانب، فيعرض مذاهبهم أو يورد آراءهم. فلاشك أن ذلك الناقد اضطر أن يطلع على مؤلفات هؤلاء النقاد، أو عدد منها ليستطيع أن يكتب عنهم. ومن ثم كانت الفرص متاحة أمامه للاطلاع والتأثر والإفادة. من قبيل ذلك ما كتبه د. محمد حسين هيكل عن تين وشلى في كتابه «تراجم مصرية وغربية» وما كتبه د. طه حسين عن تين وسانت بيف وبرونتير Brunetière في كتابه «في الأدب الجاهل» وما كتبه أحمد أمين عن النقاد الغربيين في كتاب «النقد الأدبي».

ويأتى في المرتبة التالية اغتراف الناقد المصرى من آراء النقاد الأجانب رأيًا رأيًا مع نسبتها لصاحبها، والإكثار من بمضها آنا والإقلال آنا آخر، فقد أورد المازني في كتابه و الشعر: غاياته ووسائطه» آراء نسبها إلى هازلت وشل Percy Bysshe Shelley ووردزورث Wordsworth ودي كوينسي De Quincy من الانجليز⁽¹⁾، وشليجل Wordsworth من الألان⁽⁰⁾، وسانت بيف من الفرنسيين⁽¹⁾ وغيرهم من الفلاسفة والأدباء والنقاد والمفكرين^(۷).

١١) تراجم مصرية وغربية ٧.

 ⁽٢) عبلة البعة الكويتية - أبريل ١٩٥٤. كتاب رائد الشعر الحديث ٢/ ٢٨١. جاعة أبولو ١٥٥٣.

 ⁽٣) تاجى: حياته وشعره ٥٩.
 (٤) الشعر: غاياته ووسائطه ٤، ٥، ٥٥. ٣٠.

⁽٥) نفس المرجع ٦، ٢٢.

⁽٦) نفس المرجع ١٨.

⁽V) تفس المرجع لاء ٦، ١٠، ١٢، ٢٤، ٢٥، ٢٤.

يلى ذلك أن تصل إلينا أقوال تزعم أن هذا الناقد أو ذاك كان يطلع على مؤلفات ناقد أجنبى معين، ويستفيد منها وأعلى تلك الأقوال درجة ما يصل إلينا عن طريق أصدقاء الناقد أو أقاربه.

قال المازنى عن شكرى: «كانت مطالعاتى فى الإنجليزية قاصرة على أمثال مارى كوريلل. ومن نسبت غيرها من أضرابها، ففتح عينى على شكسير. وبيرون ووردزورث وكولردج وهازلت وكارليل ولى هنت وماكولى وجويته وشيللر وهيته وريختر ولسينج وموليير وراسين وروسو، ومثات غيرهم من أعلام الأدب الفربي".

وقال العقاد عن شكرى أيضا: «عرفت عبد الرحمن شكرى قبل خمس وأربعين سنة. فلم أعرف قبله ولا بعده أحدًا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعًا على أدب اللغة العربية. وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى. ولا أذكر أننى حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علمًا به وإحاطة بغير ما فيه. وكان يجدثنا أحياتًا عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها، ولا سبيا كتب القصة والتاريخ»(").

وقال في الكلمة التي أبَّن بها المازني في مجمع اللغة العربية في ١٩ سبتمبر ١٩٤٩: «كان من مطالعاته في هذه الفترة دواوين بيرون وشلي وشعراء المجيرة... وكان يقرأ مع الشعر نقد الشعر، وتاريخ الأدب في كتب النقاد المعتازين والمؤرخين المأثورين. وأحبهم إليه هازلت وأرثولد وماكولي وسنتسبرى، وطائفة من كتاب المقالة الأدبية والعجالة النقدية الاجتماعية، أمثال لي هنت وشاراز لام وأديسون..."?.

وقال عنها في حواره مع محرر مجلة المجلة: «المازفي كان يؤثر طربقة لي هدت James Henry اخربة المطاف إلى موضوع آخر Leigh Hunt وهدي أن يلف ويدور حول الموضوع، وينتهي به المطاف إلى موضوع آخر يستطرد إليه إذ بيدأ الكتابة ولا يدرى كيف ينتهي. وهذه هي الطربقة التي اتبعها المازفي، ولكنه مع ذلك يعطيك شيئًا. أما شكرى فكانت قراءته للفلسفة أكثر من قراءته للأدب، وكان معجبًا بآراء كولردج Samuel Toylor Coleridge. النقدية. وهو ناقد فلسفى عتم، لأن كل ما كتبه في النقد كان محاضرات من تجاربه، وفلسفته هي فلسفة أحاديث. وهو مع ذلك شاعر وناقد، فكان شكرى يعجب به أكثر من هازلت 10.

 ⁽١) البلاغ - ١ سيتمبر ١٩٣٤ - محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى ١٥٢
 (٢) دواوين شكرى ص٦.

⁽٣) مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة - جـ٧ - ص-٤٠٠

 ⁽٤) عِلْة المِلْة - العدد ٦٣ - ص ٢٧.

وقد ذكرتا من قبل ما قاله صالح جودت عن نفسه وعن إبراهيم ناجي، ونضيف ما قاله عن الهمشرى: «كان الهمشرى – منذ فجر صباه – مجنون الولع بالأدب الإنجليزى، ولا سيها ما كان منه للشعراء الذين ماتوا في ميعة الشباب مثل شلى وكيتس وبيرون... هؤلاء كانوا أول من تأثر جهم وترجم لهم في صباه، ثم اتخذهم قدوة حتى الموت»(١).

نتين نما سبق أن النقاد المصريين اغترفوا من معينين رئيسيين لا معين واحد، وهما الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. فيمكن القول أن د. محمد حسين هيكل ود. طه حسين استقيا من الأدب القرنسي، وأن العقاد والمازق وشكرى وأيا شادى استقوا من الأدب الإنجليزي. ولا يعني ذلك أن المنتفعين بالأدب القرنسي لم ينتفعوا بالأدب الإنجليزي، أو المكس بل كان من الثقاد من جمع بين اللفتين. ومن لم يفعل ذلك، كان يقرأ في اللفة التي يعرفها نقد اللفة الاغرى. ققد رأينا مكانة سائت بيف الفرنسي عند العقاد الإنجليزي اللفة.

ولا نريد يذلك أن نقصر الإفادة بالآراء النقدية والأجنبية على العارفين باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو عرب النفات القادرين على اتخاذها أداة للاطلاع والفهم والتمثل، فإن بعض المصريين – بمن لا يعرفون لغة أجنبية – اطلعوا على ما نقله العارفون أو استفادوا منه، وأعجبوا به، ثم اتخذوه منطقاً لهم ولآرائهم، أو جعلوا منه مبدأ لهم. وكل الفرق بين العارفين باللمانة وغير العارفين يكمن في قدر المرفة وعمقها والقدرة على الاستفادة منها.

وتواجه من يمضى في مثل هذا البحث مشكلة يتعذر حلها أحيانًا. قالمذهب الرومانسي شمل أكثر أقطار أوربا، التي تشاجت في قدر كبير من مظاهره. بل المعروف أنه اكتمل ونضج في ألمانيا وفرنسا قبل غيرهما من أقطار أورباً. ومن ثم فإن التفرقة بين المبادئ النقدية الإنجليزية الصرفة، والإنجليزية المختلطة بغيرها من الرومانسيات أمر متعذر في بعض الأحيان. بل قد يندفع الباحث إلى نسبة بعض الآراء إلى النقاد الإنجليز على الرغم من أنها ليست لهم تنو تعلى الرغم من أنها ليست لهم تنو تواسل إليها عن طريق معرفته باللغة الإنجليزية وليس لنا إلا أن نبذل الجهد كبلا تقع في مثل هذا الحطأ، متمدين على مقابلة الأقوال في المراجع المتعددة، التي أدت الدراسات الجزئية الأخرى إلى التنبيت من صدقها. وللحق فإننا لا تستطيع أن نصف هذا الممل بالحطأ الحالص، لأنه أحد مظاهر تأثر النقاد المصريين بالنقاد الإنجليز أيضًا، وإن لم تكن الآراء آراء الإنجليز، فن طريقهم انتقلت إلى مصر.

⁽١) الهمشري: حياته وشعره - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٥.

⁽٢) أحمد أُمين: التقد الأدبي ٢٦١، ٢٧٠، ٢١٥.

وهنا لايد لتا من وقفة لنؤكد أننا: لسنا أول من قال إن النقاد الرومانسيين المصريين تأثر وا بالنقاد الإنجليز، فلقد قال بهذا كل من كتب عن النقد والشعر في المصر الحديث اعتمادًا على أقوال نقادنا أنفسهم. بل لسنا أول من حاول أن يتين قدر هذا التأثر. ولكتنا نزعم أن أكثر الكاتين اكتفى بالإشارة السريعة أو الإشارات الموجزة إلى للمسائل العامة. ونستثنى من ذلك ثلاثة كتب: الأول كتاب «مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر «لمحمود حامد شوكت ورجاء محمد عيد، الذي بذل بعض الجهد في تتبع التأثر. والكتاب الثانى «في نقد الشعر» المحمود الربيعي، والكتاب الثالث باللغة الإنجليزية، لذافيد سماح، وعنوانه «أربعة نقاد مصريين» (١٠).

وعلى الرغم من ذلك فإن لبحثنا هذا مجاله الخاص الذي يفرق بينه وبين الكتب الثلاثة السابق ذكرها وعيزه عنها، لأنه حدد هدفه بتأثير النقاد الرومانسيين الإنجليز في النقاد الرومانسيين المصريين، فاستطاع بذلك أن يمنع الموضوع من الجهد والوقت ما لم يستطع أن يتحد من اتسمت أغراضهم وتعددت أهدافهم. ليتمكن – قيا أرجو – أن يصل إلى نتأتج جديدة تضيف إلى ما وصل إليه من سبقنا، ذلك في المسائل التي كشف فيها البحث عن التشابه، وفي المسائل التي أعلن بعض السابقين أن التأثر وهو فيها دون أن يبينوا لنا أبعاد هذا التأثر.

وفي المسائل التي أوردنا الشواهد على وقوع التشابه فيها أبرزنا النصوص عا لم يفعله من كثيرا من قبلنا. ولعل تصريح د. محمود الربيعي، الذي كان من أكثر المعنيين بوجوه التأثر، بعلم الاستقصاء، شاهد كاف على ما نقول. قال د. الربيعي: «بل إنهى لأذهب إلى أبعد من هذا فأقول: إن هذا الفصل لم يستقص حتى الجزء المتأثر بالروماتيكية من نقد هؤلاء. وإنما اكتفى من ذلك بالأمثلة الدالة التي رأى أنها كافية لإثبات هذا الأثر وأبعاده. ولذلك كان المثال الواحد يفتى عن عدد من الأمثلة الموجودة في نقد هؤلاء الرواد، وكانت الفكرة العامة أحيانا تفى عن سرد جزئياتها، إذا كانت هذه الجزئيات لا تحمل دلالة أو أهمية خاصة» (١).

بل الأمر أبعد من ذلك. فقد أهمل عمدًا بعض جوانب الموضوع مثل الحيال الذى اعترف أنه أهمله فقال وهو يعدد الموضوعات التى أهملها: «ومنها أيضًا آراؤهم المفصلة فى معنى الحيال الشعرى التى لم يعالجمها هذا الفصل إلا بالقدر الضرورى الذى يخدم هدفه»⁽¹⁷⁾

Four Egyptian Literary Critics by David Semah, Leiden 1974. (\)

⁽٢) في تقد السمر ١٣٩.

⁽٣) تفس الرجع.

كذلك تجد أن د. الربيعي قصر درسه على «جاعة الديوان» وصعم، فعقد لهم الفصل الخامس من كتابه. أما «دافيد سماح» فقد درس العقاد وهيكل وطه حسين ومحمد مندور. واثكارته الأخيرون منهم تفافتهم فرنسية لا شأن لها بهذا البحث، ومن ثم لا يشترك البحثان إلا في المقاد، ومع ذلك لم يتناول سماح كل جوانب التأثر عنده، على الرغم من إفاضته في دراسته. كذلك يدوس هذا البحث النقاد من جماعة الديوان ومن مدرسة أبولر أيضًا من لم يتمرض لهم سماح. فينسع الميدان ليشمل جميع النقاد الذين غلب عليهم التأثر بالرومانسية الإنجليزية.

إن مثل هذا البحث عادة يواجه مشكلة أخرى في الحكم على عدد من المقولات النقدية التي يعالمها. فليس الشعر العربي مقابلاً للشعر الإنجليزي، يقف أحدهما في طرف والثاني في الطرف الآخر، ويباين كل منها الآخر في جميع الصفات. فلاشك أن الشعرين يشتركان في جوهر الشاعرية، وإلا ما سميا كلاهما شعرًا، ومن ثم اشتركا في كثير من المقومات الرئيسية، واشتبهت أقوال النقاد – في هذا الأدب وذاك – في الحديث عن هذه المقومات. وصار الحكم على أقوال النقاد المصريين بأنها مأخوذة من النقد الإنجليزي، أو وصل هؤلاء النقاد إليها تحت تأثير انقاد الإنجليز، وأو المحتنان الواتق. ولذلك اكتفينا في كثير من الأحيان برصد النشاب بين أقوال الفريقين من النقاد، وإن كان هذا الاكتفاء لا يعنى مطلقًا عدم تأثر المصريين بنظائرهم الإنجليز وإنما يعني أننا نحتاط في إطلاق الحكم،

وقد أزال عنا الحرج قول عثرنا عليه لعبد الرحمان شكرى يتحدث فيه عن حالة من هذه الحالات، ويعترف فيه بتأثره بالأدب الإنجليزي، على الرغم من معرفته بما هو موجود في الأدب العربي. قال في رسالة إلى د. أحمد عبد الحميد غراب الذي ألف ترجمة للشاعر التاقد: «وحدة العصيدة أخذته عن الشعر الإنجليزي. ولكنها موجودة في الشعر العربي أيضا، في قصائد الوصف خصوصًا، وفي كل قصيدة تقتضى الوحدة، كقصائد الوصف والقصص وغيرها» (١٠)

ثم قال في رسالة أخرى: « يمكنني أن استشهد بألف قصيدة عربية بها وحدة القصيدة ويكنني أن أستشهد بقصائد إنجليزية ليست فيها وحدة، مثلاً قصيدة «رسالة عن الإنسان» لإسكندر بوب، من الشعر الذي يسمى Didactic (تمليمي): لا أعرف أين تكون وحدة القصيدة ؟ ففيها كلها وعظ وآداب من الشرق إلى الغرب. وقصيدة «رئاء البصرة» لاين الرومي لما فتحها زعيم الزنج، أليست كلها وحدة من أول بيت لآخر بيت ".".

⁽۱) عبد الرحن شكرى ۲۷۷.

⁽٢) تقس الرجع.

مدخسل

١ – الصراع بين الكلاسية والرومانسية.

٢ - مصادر النقاد العرب:

طرق انتقال الأعمال الأدبية.

١ - الصراع بين الكلاسية والرومانسية

على الرغم من أن هذا البحث يتناول النقد الرومانسي في الأدبين الإنجليزي والمصرى، فإنه لن يجاول أن يعرف الرومانسية والسبب الأول في ذلك أنها تحاولة لا طائل عنها لن تودى إلى شيء، لكثرة ما قبل في هذا التعريف، حتى كتب فريدريك شليجل إلى أخيه يقول له: إنه جمع محاولات نعريف الرومانسية في مائة وخمس وعشرين صفحة، وأحصى بعض مقرخى الأدب عام ١٩٢٥، مائة وخمسين تعريفًا لها. قال بول فاليرى: لابد أن يكون المرء غير متزن المقل إذا حاول تعريف الرومانسية. والسبب في ذلك الاختلاف الشاسع بين شاعر وآخر ممن عرفوا بالرومانسين، حتى صور ذلك أحد الكتاب البارعين في مقولة لها دلالتها الواضعة، قال: هناك أنواع من الرومانسية بعدد الرومانسين. (١).

ولكن الأمر الذى يهتم به هذا البحث هو الصراع بين المذهبين الكلاسى والرومانسى فى إنجلترا. أى المذهب القديم الذى كان يسود أوربا، والمذهب الوليد الذى أواد أن يتنزع هذه المسيادة، وأفلح فى ذلك فى النصف الأول من القرن التاسم عشر.

وقد مهدت لهذا الصراح وانتقال السيادة عوامل متعددة، كان منها الاجتماعية متعللة في وقد مهدت لهذا الصراح وانتقال السيادة عوامل متعددة، كان منها الاجتماعية متعللة في التكاثر ومكانتها في الارتقاء... ومن غلبة المنزعة الفردية على الإنسان الأوربي، والثورات الفرنسية في سنة ١٧٩٨، والعربية والرومانية والسلوفاكية والإيطالية والأسبانية والسويدية والنمسوية والدغركية والإبطالية من الترات من القرن التاسع عشر، وما أدت إليه هذه الثورات من تطلع إلى الحقوق السياسية.

وكان منها العوامل الفكرية التي تتمثل في دعوة جان جاك روسو إلى العودة إلى الطبيعة. وفي فلسفة لوك الإنجليزي John Locke وفي فلسفة لون الإنجليزي John Locke وفي فلسفة الوسطى لا للطبقة الأرستقاطية. المكان للعواطف، وفي إيمان الأدباء أنهم ينتجون للطبقة الوسطى لا للطبقة الأرستقاطية. وفيها أتى به الرحالة إلى أرجاء الأرض من معلومات جديدة كل الجدة على السقل الأوربي. وكان منها العوامل الأدبية التي تتمثل في اكتشاف أوربا لأدب شكسبير، الذي لم يتقيد في

⁽١) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ٧.

مسرحياته بالقواعد الكلاسية - وكان الفضل الأول في الكشف عنه لقولتير في رسائله الفلسفية - وفي اكتشاف أوريا لملاحم دول الشمال الأوربي^(١).

اجتمعت كل هذه الموامل، فمهدت للأدباء الرومانسيين الطريق وهيأت العقول والقلوب إلى قيول دعوتهم، وزودتهم بالأسلحة التي سندوها نحو الكلاسية المتيقة حتى نجحوا في الحلاص متها.

أما في مصر فإنه من تكملة قول المقاد (الذي ذكرنا آنفا) يفهم أنه يرد الرومانسية فيها إلى هور الرومانسية فيها إلى ههور واتجاء المصر كله، أي أنه يرى بحق وجود عوامل شبيهة بالسوامل الأوربية، أدت إلى ظهور الرومانسية المصرية. فلاشك أن الطبقة الوسطى (البرجوازية) أخذت في الظهور والازدياد عددًا ومكانة أواخر القرن التاسم عشر، وأن المصريين شرعوا يتطلعون إلى التحرر السياسي يعد أن أفاقوا من صدمة الاحتلال البريطاني، وبدءوا يعملون على نشر الثقافة البالمية وتثبيت أركام، خاصة مع مستهل القرن العشرين "!.

ويكن أن نضيف إلى ذلك أنه ظهر هناك الملل من «الشعر الإحياتي» والتمرد عليه، والرغهة في التجديد إبان الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وبما له دلالة لا تخفى أننا نجد هذا الإحساس عند قارئ من القراء المجهولين، بما قد يعنى أنه إحساس شائم. فقد أعلن صاحب مجلة المقتطف في الجزء الثالث من السنة الحادية عشرة، الصادر أول ديسمبر ١٨٨٦، أنه تلقى من قارئ رسالة تتضمن الاقتراح التالى: «حيذا لو فتح للشعر باب في مقتطفكم الأغر، لتحريك الحواط، وصوغ القواف، في قالب غير قالبها الحالى. فإن النظم عندنا لا يزال مقصورًا على ما كان عليه في زمان (١٩٠٠).

وأهم من ذلك أن نجد أكبر اثنين من شعراء الإحيانيين يحسان مثل هذا الإحساس، وبرغبان في التخلص من قبود تقليد القدماء. فقد أعلن حافظ إبراهيم ضياع الشعر بين قوم نيام، أهانو، في تقليد موضوعات الخمر والنسيب والمديع والهجاء والرئاء والفخر والوصف، وفي ترديد أسياء المحبوبات العربيات، والوقوف على الأطلال، والبكاء على الأعزة الراحلين. ودعا إلى تحطيم أغلال التقليد، قال في قصيدة «الشعر»⁽¹⁾:

 ⁽١) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ٣١ - ٥٠. د. عماد الدين حاتم: مدخل إلى تاريخ الأداب الأوربية ٢٨٧ - ٢٩٧. ٢٩٧.

⁽۲) شعراء مصر ۱۹۲.

۲۱) ص ۱۷۵.

Y-E / 1 alga (2)

ضِعْتُ ني الشرق بين قوم هُجُود قد أَذَالُوكُ بِينَ أَنْسِ وَكُأْسِ ونسيب وسأحة وهجاء وحساس أراه في غمير شيء خَلُوكَ العناء من حبُّ ليلي ویکاءِ عـلی عـزیـز تـولی وإذا ما سَمَوْا بقـدوك يـومـا آنّ يـا شِعرٌ أن نَفُـكُ قيـودًا

لم يُفِيقوا وأسةٍ مِكْسَالِ وغمرام بطبية أو غمزال ورثاء ونستنة وضلال وصَغَادِ يجر ذيلَ اختيال وسكيمي ووقفة الأطلال ورسوم راحت يهن الليالي أسكنوك الرحال فوق الجمال قَيْدَتُنَا بِهَا . دعاةُ الْحَال فنازفسوا هله الكمائم عنا ودعنوا نَشُم رياح الشمال

ونجد نقس التمرد عند أحمد شوقي، أمير شعراء الإحياء، الذي نعي على الشعراء اقتصارهم على المدح غافلين عن الكون أمامهم، وأعلن أن الشاعر الحق «من وقف بين الثَّرِّيًّا والتَّرَى، يقلِّب إحدى عينيه في الذِّرِّ، ويُجيل أخرى في النَّرَا، يأسِر الطير ويُطْلقه، ويكلُّم الجماد ويُنْطِقه، ويقف على النبات وقفةَ الطُّلُّ، ويمر بالعراء مرورَ الوَّبْل. فهنالك ينفسم له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول»(١).

وإذا كان حافظ لم يلب الدعوة لسبب لم يذكره، فإن شوقى أعلن أنه لبي الدعوة، وأدخل أربعة ألوان من التجديد على شعره: أولها في الغزل من الشعر الغنائي، وثانيها الشعر المسرحي الذي نظم فيه «على بك الكبير» سنة ١٨٩٠، وثالثها الترجمة عن الشعر الفرنسي الذي اختار منه «البحيرة» للامرتين، ورايعها نظم الحكايات على أسلوب الشاعر الفرنسي لافونتين. ولكن هذه التجديدات لم تحظ بالقبول عند الخديوى الذى كان الشاعر حريصًا على إرضائه، فلم يأذن بنشرها. فعدل شوقي عن التجديد، وقنع يشعر المدح الذي كان قد عابة على غيره من الشعراء العرب، بعد ذهابه إلى فرنسا، وتعرفه على ألشعر الفرنسي.

وإذا كان هذا هو واقع الإحياثيين. فلا غرابة إذن أن نجد شاعرًا مثل خليل مطران. الذي اتخذته جماعة أبولو رئيسًا وأبًا روحيًا لها. يصدر دعوة مماثلة منذ مطلع القرن العشرين. فقد كتب مقالًا في العدد الثالث من «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٠، بعنوان «الكتاب أمس والكتاب اليوم عاب فيه الشعراء الذين يحاكون الشعراء القدماء على أساس أن خطة الشعراء الأقدمين لا يجب أن تكون حتمًّا خطة الشعراء المحدثين، فلكل من الفريقين عصره وآدابه

⁽١) الشوقيات – الطبعة الأولى سنة ١٨٩٨ – ص٦ – ٧ د.طه وادى: شعر شوقى ١٨٤.

وحاجاته وعلومه ويجب على الشعر المديث أن يمثل تصور المحدثين وشعورهم لا تصور القدماء وشعررهم، وإن قرغ في قوالهم اللغوية. وسخر من هؤلاء المحاكين سخرية مرة في قوله: «أو ليس حقًّا أنك إذا قرأت قصيدة جيدة لمتأخر، وأثنت لا تعلم ناظمها، عاد بك الفكر إلى صدر الاسلام أو المحاهلية، وظننتها لواحد من شعراء تلك الأيام. نأي أن نكون من زماننا بمنثورنا ومنظومنا، ويأيي القديم أن نكون منه. قهل نصبر على هذا الانحطاط أبد اللحر؟...»(١٠).

ولم يكتف مطران بعيب الشعر المحدث المقلد، بل رجع إلى الشعر القديم المقلد، فعاب علميه تحوله عن الفاية الشريقة التي خلق لها، من التعبير عها يجول به الخاطر، إلى الموضوعات التي أقاض فيها كالمدح والتشبيب والفخر والهجاء وأمثالها، كها عاب على قصائده الاضطراب والتفكك.

وقد عاد إلى السيب الأخير في مقدمة ديوانه؛ واعترف بأن شهره الذي نظمه في مستهل حياته لم يبرأ منه، غير أنه - عندما نضج الفكر، واستقلت له طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشهر - خلص شعره مند قعدل عن الموضوعات التقليدية إلى الموضوعات الاجتماعية التي تتناول أجل الأحداث، وإلى الموضوعات الوجدانية. وعدل عن المحاكاة في التعبير إلى موافقة عصره فيها يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب. وافتخر بأنه وفر له الوحدة والتلاحم، قال: وهذا شعر ليس ناظمه بعيده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المفنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره... بل ينظر إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره... بل ينظر إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره... بل

ولم تكن المواجهة بين الرومانسيين والتقليديين أمرًا هينًا, بل احتاجت إلى «حرب طاحنة» في رأى أحمد زكى أبي شادى أأ، أو إلى «حرب نكراه» و «ثورة» في رأى محمد حسين هيكل الذي قال بعد أن أعلن أنه اتفق مع د. طه حسين على جمود الشعر وتخلفه عن النثر: هولا سبيل إلى جدة الشعر إلا أن تؤدى إليها ثورة كالتي أدت إلى جدة الثمر. وليست الثورات السياسية ولا الانقلابات الاجتماعية أدوات هذه الثورة في الشعر ما لم يكن لها أساس عميق سنده الشعور الإنساني الصحيح. إلى أن تحدث هذه الثورة سيظل الشعر في جموده، وستظل الماعرية واقفة وقوف الموسيقي الماعل الشعرية واقفة وقوف الموسيقي

 ⁽١) المجلة المصرية ٣ - ٨٥ - ٨١ عبد الحي دياب: التراث التقدى قبل مدرسة الجبل الجديد ٩٦ - ١٠٢.
 (٢) ديوان الخليل / هـ.
 (٣) البدرم ز.

والفناء. وسبيل هذه الثورة أن تظمأ النفوس لحرية الإحساس والماطفة، كما ظمئت من قبل لحرية الفكر وحرية التعبير عند..»(١٠).

ويعد إبراهيم عبد القادر المازنى ديوان «ضوء الفجر» الذى أصده عبد الرحمن شكرى سنة ١٩٠٩، وخلاصة اليومية للمقاد الذى أصده ١٩٩٢، الطلقات الأولى في الحرب الفعلية بين المرومانسيين والتقليديين. قال عن شكرى: «وقد أخرج أول جزء من ديوان شعره – وهو في السنة الأولى بمدرسة المعلمين – فكانت له ضجة وكان هذا الديوان – كما كانت يوميات الأستاذ العقاد – بداية اقتحام المذهب الجديد للميدان، وفاتحة الصراع بيته وبين المذهب القديم – مذهب شوقى وحافظ وأضرابها» (٢)

وقد استمرت الحرب منذ إعلانها، تهدأ حينًا وتشتد أخرى، إلى آخر الحد الزمق الذى التزم به هذا البحث، بل إلى ما بعده وإن نغيرت بعض مظاهرها، فقد شن عباس محمود المقاد في ديوان «بعد الأعاصير» الذى أصدره سنة ١٩٥٠، حربًا، على من سماهم المقلدين في التجديد، أراد بذلك من فهموا التجديد فها خاطئًا، ثم أصدروا الأحكام النقدية المفلوطة على الأدب المربي، انطلاقًا من فهمهم الحاطئ. قال: «والآخر ظهور المقلدين في حركة التجديد، وهم الراحوا يطبقونها تطبيق الآلة التي لا تميز بين حقائق أرلتك الذين سمعوا بمبادئ التجديد، وراحوا يطبقونها تطبيق الآلة التي لا تميز بين حقائق الأسباب... فإنهم لا يصلحون لقديم ولا لجديد في الأدب، ولا يحرفون لماذا يقرطون ولا لماذا ينتقدون. سمعوا مثلاً أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم، فحسبوا أن وصف الناق والأطلال بعض سمات الأدب القديم، فحسبوا أن وصف أن المديح تمله الماصرين، ونكسة من الجديد إلى القديم حيث كان. وسمعوا كذلك أن المديح تمله الماصرين، ونكسة من الجديد إلى القديم حيث كان. وسمعوا كذلك أن المديح تمله الشعراء الماصرون» "المواحد ونه" الشعراء الماصرون» الشعراء الماصرون» "القديم، فخيل إليهم أن المديح كله باب قديم الشعراء الماصرون» "المواحد ونه" المراحد الشعراء الماصرون» "المعاصرون» "الناقد والطلاحدة الشعراء الماصراء الماصرون» "الماصرون" "المديد لل الشعراء الماصرون» "الماصرون» "الماصرون» "المناقد والشعراء الماصرون» "الماصرون» الماصرون "الماصرون» "الماصرونا الماصرونا الماسرونا الماصرونا الماصرونا الماسرونا الماصرونا ال

وعلى الرغم من ذلك تتميز هذه الفترة أى العقد الثانى خاصة فى الأعوام ١٩١٣ و ١٩٩٤ وأيضا ١٩٣٤، بحملات شعواء يشترك فيها الفريقان. يريد كل منها أن يضرب خصمه ضربة قاضة.

ويمكن القول أن هذا الصراع المحتدم أداره الرومانسيون حول مبدأين، نستطيع دمجها في واحد، وإن كنا نفصل بينها تيسيرًا للدرس، ولالتفاف عدد من الأفكار الفرعية حول كل منها. وهذان المبدان هما: رفض التقليد والدعوة إلى التحرد.

⁽١) لارة الأدب ٥٩، ٧٠، ٧٢.

⁽٢) دواوين عبد الرحمن شكرى 4.

⁽٣) بط الأعاصير ١٠.

قكل من شارك في الصراع شارك في الحديث عن المهدأين أو عن جوانب منها. ولكن مصطفى عبد اللطيف السحرق جم أكثر الأفكار المندرجة تحت مبدأ وفض التقليد، في المقال الذي كتيه في الطبعة الثانية من ديوان «أنداء الفجر» الذي صدر سنة ١٩٣٤. فقد ذكر فيه أن المحافظين يوجدون في كل زمان ومكان، لا يحيون الطلاقة، ويكفرون بالفكرة ولا يعرفون المحافظين ويجلون من الشعر صناعة، ويضيعون رسالته المقدسة، ويحاربون الشبان المجددين ووكاننا نبعد في كل زمان ومكان جاعة التقليدين والمحافظين والحقريين، لا يحيون هذه الطلاقة وكاننا نبعد في كل زمان ومكان جاعة التقليدين والمحافظين والحقريين، لا يحيون هذه الطلاقة الشعر صناعة، وأفقدوه رسالته المقدسة التي جاء من أجلها، وهي تثقيف الشعور، وتنبيه الفكر، وشعر الانفعالات وتهيئة الطمأنينة للروح، وأولتك قد شنوا حربًا شعواء على شعراء الشباب المكر وفي انسجام الترتيل، ولقد حلوا على شكرى حملة غير شريفة، وهاهم الآن يوجهون المعامهم إلى أبي شادى القوى المراس، وإلى غيره من الذين ينادون بالشخصية في الأدب الطلاقة والحرية، والذين يتحون بالفكرة، ويدخلون الألفاظ الشعرية الجديدة والأخيلة الطرية في أساليهم الشعرية، ويلسون قصائدهم مسحة من الجاذبية الحبيبة لذوى النفوس المتصوفة والطبائع السمحة «الكر».

وأعلن السحرق أن أعمال المحافظين لن تعمر طويلاً، وأن دعاواهم سوف تنقرض، فالزمن كفيل بتصحيح الأمور. وعند ذلك يجد الشعر الجديد جماهيره الواسعة لمزاياه البينة، وإن كان له متذوقوه المجهولون منذ اليوم: «وسوف يتجاوب الناس بشعر المجددين، لأنه الشعر الطبيعي، ولأنه القائم على تفهم روح الأشياء وعلى العاطفة الشعرية والتأثر الصادق والفكرة العزيزة ».

وكذلك جمع أبو شادى أكثر الأفكار التى تلتف حول مبدأ التحرر، في تصديره لكتاب البنيوع، الذي أصده في السنة نفسها ١٩٣٤. ققد أعلن أن الشعر فَنَ لا صناعة، وأن الفنون في أصلها مواهب، وأن الروح التى خلفها تشيع في مظاهر الطبيسة التي يستلهمها الفنانون، وأن الشاعر المتاز يجمع المعارف دون أن ينوه بحملها، وأن الشاعر المعتاز يجمع بين التضوج والتحرر، وها وليدا المواهب والاطلاع أو التأمل والتعرين يقول: «الشمر ليس صناعة بل هو فن من الفنون، وجميع الفنون في أصلها مواهب. والروح التى خلفها شائمة في منطعر المعاربين ومصورين ومثالين وغيرهم...

⁽١) أبو شادى: أنداء الفجر ٨٥ - ٨٧. ٩٢.

والشاعر المثقف البعيد التأملات يستطيع بفطرته أن يجعل شعره مسرحًا لفنون ومعارف شتى قى غير كلفة نيحس بها، كما أنه بقدرته النظمية – إذا كانت ناضجة لديه – يستطيع التعبير عن شتى الحواطر الوجدانية بحرية تامة. فليس النثر وحده اللفة الحرة للتعبير عن الآراه. والشاعر الممتاز هو الذي يجمع بين صفتى النضوج والتحرر، وكلتاهما وليدتا المواهب أولاً، والاطلاع أو النامل ثانيًا، والم انة ثائمًا»(١).

إن المتحرر يؤدى إلى ظهور شخصية الأديب كما يقول أبو شادى وتلك من سمات الأدب الحيى كل أن التحرر عنصر هام من عناصر تبريز الشعراء يقول: «ونزعة التحرر هي صديقة الأسلوب الشخصي، الذى هو سمة من سمات الأدب الحي. فإن الثالوث العظيم في الشعر العربي (المتنبي والمعرى وابن الرومي) يمتاز بهذه النزعة التي تشمل الأسلوب وغير الأسلوب... ومن ثمة اختلفت أساليب الشعراء المتحررين حسب أمزجتهم ونزعاتهم وموضوعاتهم، بل قد يغتلفون في نفس الموضوع الواحد بحكم اختلاف الطابع الشخصي^(۱۲).

وطمن أبر شادى المحافظين في الصميم عندما صرح أنهم يحاكون شعراء كانت عصورهم لا تقبلهم وتعدهم من الخارجين. وأخيرًا يصم المحافظين بالبيغاوية، وبرد على اتهاماتهم الفكرية والأدبية الممجددين، ويعدد أفضال المدرسة التي أنشأها على الحركة الأدبية: هوإذا كان لمدرسة أبولو جريرة أقضت مضاجع الفردين المتصنعين فهي: تبشيرها بالمبادىء السابقة لحير الفن والفنانين. فقد أبت إباء عبادة الأصنام واحترمت شخصية كل شاعر، وعملت على إظهار روائح كل منهم، ووضعت إبداعهم جميعًا في بوتقة واحدة... كذلك شجعت النقد الأدبي واحترمت النقاد سواء كانوا له أم عليها، ولكنها لم تحترم أصنامهم كما لا تحترم أصنام الشعراء، ""

ولا نجد الدفاع عن الحرية الأدبية عند أبي شادى في الينبرع وصده، بل نثر كثيرًا من الأقوال في كنبه الأخرى أيضًا. فقد أعلن في وفوق العباب، أن الحرية الأدبية ~ أو الطلاقة الفنية كيا سماها - صفة فطرية في كل فنان موهوب. حقًّا قد نراه في شبابه يبدأ تقليدى النزعة، كما يحدث كثيرًا. ولكنه سرعان ما يتخلص من هذا التقليد ويعلن استقلاله، فتتجلى شخصته في فقد أنه الأ.

⁽١) أبو شادى؛ الينبوع ر.

⁽٢) الينبوع د.

⁽٢) الينبرع اك.

⁽٤) غوق ألعباب زرح.

وينتيه أبو شادى إلى أن بعض القراء قد يسيئون فهم رأيه. فيجهر بأنه لا يريد بهذا القول الموضى اللغوية أو النظيية إطلاقًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يعذر الفنان الضليع، إذا أبت طبيعته الحالقة أن تقف عند المعايير والمقاييس المقررة، وتمردت عليها، ورفضت النزول إلى مستوى الجماهير، وعمدت إلى إرسال فنها طليعًا معتزًا بسخصيته، مرتفعًا بالجماهير عن طريق خاصة الفنان ومريديه الذين يتوبون عنه في نشر رسالته. فالفنان الصادق لا يضحى بهنه، لا لإرضاء الجماهير ولا لأى اعتبار آخر. وإذا ما خير بين الحصول على الشهرة والذيوع وبين المهوط بفنه، ضحى بالشهرة الميسورة وما يتبعها من متع. فعل ذلك إنصافًا لفنه، لأنه تبع نفسه أصدره أولاً وأخيرًا لنفسه وخلصائه. وإذا كان الأديب يُعنى بنوع من آراء الجماهير – وهو النقد – فإغا ذلك منه لفتة فنية عضة، تجمع بين المبالاة وعدمها، مبالاة من ينشد الكمال، وعدم المبالاة بنفور المفرضين وأنصار التقليد الماؤمن عن كل إبداع.

ونستطيع أن تلقى نظرة على يعض الأقوال الأخرى التى دافعت عن حرية الأديب، خاصة بعض أقوال المقاد وطه حسين، اللذين كانا أكبر المدافعين عنها. فكان بما كتب المقاد مقالاً نشره فى المدد ٣٧٥ من «الدستور» الصادر فى ١٩٣٩/٣/١٧ أعلن فيه أن الإنسان منذ القدم الأقدم عرف أنه محتاج إلى قيود القانون والعرف والآداب الاجتماعية. وعرف – إلى جانب ذلك – أن هذه القيود قد تسرف فى وضعها أو تقييدها حتى تجور على ملكات الحرية والابتكار، وتفلق أمام الناس أبواب التفيير والتتقيح. فقتح منفذين باقيين لاستدراك الخطأ وموازنة الإسراف واحتمال المراجعة والتصحيح، وهما منفذ الفن الجميل، ومنفذ الفكاهة والمزاح.

وعلى الرغم من أن الأدباء وصفوا ما وقع بين الرومانسين والإحبائيين بالخصومة والصراح والحرب وما شابه ذلك من كلمات فإن الأمر يختلف اختلافًا واضعًا عما كان عليه في أوربا. فالسعر المربي الكلاسى منذ أقدم عصوره غنائي مثله مثل الشعر الرومانسي وتغلب الذاتية على الكوعين معًا، وإن كانت تبرز كتيرًا في الرومانسي ومن ثم فالشعران متشابهان بعكس الشعر الكلاسين المصريين كانوا في الشعر الكلاسين المصريين كانوا في حقيقة الأمر من المجدين فقد طرحوا الشعر الذي كان شائمًا أيام الدولة المثمانية ومطلع المصور الحديثة، وأحيوا الشعر العربي في عصور ازدهاره الأموية والعباسية، ولذلك يعتبر ون من المجدين حقد مشتركة بينهم وبين الرومانسين وإن كانت مظلع التجديد محتلفة

⁽١) أراء في الأداب والقنون ١٠٠ - ١٠٠٠.

عند الغريقين وقد أدى هذا إلى اختلاف النتيجة النهائية في الأدبين العربي والإنجليزي. ففي الأدبين العربي والإنجليزي. ففي الأدب العربي بقى المسعر الإحبائي والرومانسي معًا بل مازال شعراء كلاسيون موجودين إلى الميوم وإن أدخلوا على فنهم بعض التجديدات. أما في الشعر الأوربي فقد قضى الرومانسيون على الحركة الكلاسية.

٢ - مصادر النقاد العرب: طرق انتقال الأعمال الأدبية

يتم الباحثون في الأدب المقارن اهتمامًا خاصًّا بالطرق التي سلكها أدب ما، أو عمل من الأعمال الأدبية لينتقل إلى أدب آخر، في لفة أخرى، والمظراهر التي طرأت عليه أثناء هذا الانتقال، ويتسمون هذه الدراسة الميزولوجيا Meson، أخذًا من الكلمة اليونائية Meson التي تعنى الوسيط.

ويتولون: إنه لا يوجد طريق واحد لهذا الانتقال، لأن هناك عدة طرق. وأولها المقالات التي تنشر في الصحف أو المجلات أو الكتب، للتعريف بأديب من الأدباء أو جماعة منهم أو الأعمال الأدبية أو مجموعات منها، وكثيرًا ما يكون أصحاب هذه المقالات من أبناء لفة من اللفات، دفعتهم ظروفهم الثقافية إلى القيام بهذا العمل. وفي بعض الأحيان، يكون أصحاب المقالات من أبناء اللفة الأصلية، غير أنهم أقاموا مددًا طويلة بين أمة أخرى أو درسوا لفتها وأدبا دراسة كافية، جعلتهم يحسون بحاجتها إلى التعرف على ما في لفتهم الأم من أعمال أو أدباء. أما الطريق الثاني فهو الجمعيات والندوات والصالونات الأدبية، التي توجد في كثير من

أما الطريق الثانى فهو الجمعيات والندوات والصالونات الأدبية، التي توجد فى كثير من الملاد، وتعفى بتقديم الجديد والغريب والأجنبى لروادها.

والاطلاع على العمل الأدبي نفسه، هو طريق ثالث ويمكن أن يتم ذلك مباشرة، إذا كان السيط عارفًا بلغة العمل الأدبي معرفة جيدة، تيسر له متابعة قراءته. ويمكن أن يتم الاطلاع عن طريق غير مباشر. فقد يقوم مترجم من المتقنين للفة من اللغات بترجمة عمل أدبي، في لفة يعرفها، إلى لفته الأصلية، فيتبح لأبناء لفته الاطلاع على ذلك العمل الأدبي والتأثر به، دون أن يكونوا عارفين بلفته الأصلية، بل قد يكونون لا يعرفون أية لفتة أخرى.

ويمكن أن يتم الاطلاع غير المباشر أيضًا. بأن يطلع القارئ على العمل الأدبي، مترجًا إلى لفة غير لفته الأصلية، ويكون القارئ غير عارف بتلك اللفة الأي عرف اللفة التى ترجم إليها العمل. والمثال القريب على ذلك اللفتان الإنجليزية والفرنسية، المثان كانتا الواسطة التى تعرف كثير من أدبائنا عن طريقها على الأعمال الأدبية في اللفات الأخرى، مثل الروسية والأيلانية والإسطانية بل قد لا يكتفى القارئ بهذا الاطلاع عبر اللفة

الوسيطة. فيترجم عنها أيضا، كما ترجم أحمد حسن الزيات آلام فرتر لجوته الألمانية عن ترجمتها الفرنسية.

ويوجب الباحثون في الأدب دراسة هذه الترجات والمقالات دراسة متأنية، والمقارنة بينها وين أصرها جلة وتفصيلاً فقد تكون الترجة جزئية غير كاملة. وقد يشويها التغيير أو النقل أو الإضافة أو الحذف، الذي لا يقتصر على الكلمة، بل قد يتمداها إلى الجملة أو الفقرة بل الصفحة والصفحات. والأسباب متعددة. فقد يرجع ذلك إلى كسل المترجب أو هواه، أو نقعى معرفته باللغة الأم أو اللغة التي يترجم إليها، أو خشيته ذوق الجمهور الذي يترجم له أو رغبته في كسبه، أو خشيته من عظالفة المسلطة السياسية أو الدينية أو تدخلها فعلاً. أو أن يغرض عليه الناسر حجيًا معينا لعمله. وقد يتسرب شيء من هذه الشواتب إلى المقالات المؤلفة لبعض هذه الأسياب. ولابد لنا أن نضيف هنا أن المترجم قد يكون هو بدوره أدبيًا بارزًا، أو فنانًا متميزًا الرجمة فيؤثر في نفسه العمل الأدبي الأصل فإذا هو يؤلف في الحقيقة أدبًا جديدًا يعتبره تجرزًا ترجة مثل ترجمة رباعيات الخيام لفتر جيراً الاتتفار من التراجم الدقيقة أو الأمينة

وليس معنى القيام يهذه الدراسة أن يتأثر الباحث بنتيجتها إذا أدت إلى عيب الترجمة عيبًا صغيرًا أو كبيرًا، فيهملها. لأن هذه الترجمة – معيبة كانت أو سليمة – لها آتارها في الأدب الذي نقلت إليه، بل قد تكون لها آثارها البعيدة في ذلك الأدب وفي فكر أدبائه.

ونقف فيها يلى على الندوات والترجة والتأليف في المجلات والكتب متتبعين بدقة قدر المستطاع كل ما جاء في هذا المجال، بغية الوصول إلى نتائج تعتمد على أساس ثابت من نصوص منشورة معروفة هي الأساس السليم للدرس.

الندوات

أما الاجتماعات والندوات فلا سبيل إلى تقييم دورها على الرغم من تعرفنا على بعضها. مثل ندوات المقاد. ولكن الحظ الحسن حفظ لنا بعض إشارات أحمد زكى أبي شادى إلى الندوة التى كان يعقدها والده فى منزله⁽¹⁾، وحفظ لنا كلمة من الكلمات التى ألقيت فى اجتماع منها.

⁽١) قطرة من يراع ٣٤/٢. د. كمال نشأت: أبوشادى ٣٣. د النسوةي: جماعة أبولو ١٦٧.

فقد نشرت مجلة المتطفق في عدد يناير ١٩١٣ خطبة ولى الدين بك يكن التي ألقاها في «النادى . الملوكي الأدبي» بالإسكندية في ٢٨ نوفمبر من السنة السابقة^(١).

الترجية

وأما الترجمة في مجال النقد فلم نعثر إلا على ترجمة قام بها تظمى خليل لكتاب شلى Defence of Poetry ، وجعل عنوانها والذود عن الشعر » ونشرها - مع تقدمه مختصرة لها - في الأعداد ٤، ٥، ٦، ٧ من المجلد الثاني التي صدرت في ديسمبر ١٩٢٣ ويناير وفيراير ومارس ١٩٣٤ من مجلة أبولو. وزعم محمد عبد الحي. أن المترجم قام بإجراء بعض التغييرات فيها، تحت ضغط عوامل متعددة، منها تصوره لشلى الذي عبر عنه إنى قوله: «إنه تحس – وأنت تقرأ شعر شلى - أنك انتقلت إلى عالم آخر غير العالم الأرضى، عالم كله جمال»(٢). كما أشار إلى أن المترجم خفف فقرات شلى المشهورة عن ملتون والشيطان واقه. وحور عبارته (١٢): Milton's: . « فشيطان ملتون كمخلوق Devil as a moral being is as far superior to his God». أخلاقي يسمو إلى درجة خالقه»(٤). بل ذهب إلى أبعد من ذلك، وحذف الفقرة التي استكمل نيها شلى فكرة تفوق شيطان ملتون الذي أعجبه منه صموده على الرغم مما صب عليه من نقم وآلام، على من يوقع أبشع صنوف العداب على خصمه، وهو متأكد من الانتصار الذي لا شك فيه. وأرجع محمد عبد الحي أسباب هذا الحذف والتحريف المتعمدن في الترجمة إلى أن المترجم وجد أن تعاطف شلى مع الشيطان. وطريقة تصويره الرومانسية له. بلغا من العصيان الديني مبلغًا لا يتناسب مع الصورة التي كانت شائعة حينئذ في مصر، وتتمثل في شلي «الشخص غير ذي النظير»، بل «الورع الصوني»، أو ما كانت لتقبلهما جماهير القراء ذات الإحساس الديني القوى. ولابد لنا من أن نضيف إلى قول عبد الحي أن الترجمة في كثير من المواضع كانت غامضة بشكل ظاهر.

كذلك ترجم نظمي خليل محاضرة ألقاها وليم هازلت «عن الشعر عامة». ونشرها في العدد

١١) انظر الملسق السرائي في ختام الرسالة.

Abdel- Hay: Shelley And Arabs, Journal of Arabic, Literature. Vol. 111, 1972 P. 75-6. (Y)

⁽٣) نقس ألرجم ١٤١٠.

⁽²⁾ أبولو - قبراير ١٩٣٤ - ص ٤٤٦.

الأول من المجلد الثالث من مجلة أبولو، الصادر فى سيتمبر ١٩٣٤. قدم لها بكلمة عن مكانة هازلت فى النقد الإنجليزى.

وعلى الرغم من كون ترجمة هذه المحاضرة أحسن وأوضح من ترجمته لكتاب شلى، فإننا لا نستطيع أن نعيرها ترجمة حقد، فقد أباح المترجم لنفسه حق الندخل بالحذف كثيرًا فاقتصر أحيانًا على حذف كلمات أو عبارات قصيرة، مثل حذفه قوله: «الشحاذ والملك، المنق There is من الفقرة فقرات كاملة، مثل الفقرة (آ¹⁾، وتوسع في الحذف أحيانا فحذف فقرات كاملة، مثل الفقرة (آ¹⁾ من warrant for it إلى warrant for it إلى أخر الشعر، والفقرة (أ¹⁾ من This language is not the less true والفقرة (آ¹⁾ من purest gold الخياب والفقرة (آ¹⁾ من The intensity of the feeling الخياب ويتضح لنا من ذلك أن النقداد الرومانسيين الكبار لم يحاولوا أن يترجوا أي عمل من أعمال النقاد الإنجليز، واكتفوا بالرجوع إلى أقوالهم، والاقتباس منها وربا كان السبب في إعراضهم عن الترجمة إحساسهم بعدم الحاجة إليها، فقد كان المتفون المصريون وخاصة الأدباء منهم متعلمين تعليها حديثًا كانوا يجيدون قراءة اللفة الإنجليزية، ولم يكن من المتفقين من لا يعرف الإنجليزية إلا خريجو الأزهر والمحاهد الدينية، وطؤلام كانوا من التبار المحافظ الذي لا يتم

والترجمة الوحيدة التي قام يهما نظمى خليل - وهو ليس من النقاد المعروفين وإنما من تخصص في اللغة الإنجليزية - دفعه إليها تخصصه في الترجمة وليس الإحساس فيها نظن بالماجة إلى ما جاء فيها من آراء أو أفكار.

بالرومانسية الجديدة بل يعرض عن شعر شعرائها.

وفي الأربعينات تبدأ ترجمة كتب نقدية، فقد ترجم د. محمد عوض محمد وقواعد النقد الأدبي للاسال آبركرومبي سنة ١٩٤٧، ود. زكى نجيب محمود وفنون الأدبي لتشارلتن سنة ١٩٤٥، ود. كمد مندور ومنهج البحث في اللغة والأدبي للانسون وماييه سنة ١٩٤٦، وكان كتب تؤرخ للنقاد بشكل عام وتشمل النقاد الرومانسين وغيرهم. ولا نعثر على ترجمة لكتاب في النقد الرومانسي إلا بعد ذلك بمدة طويلة، عندما ترجم د. زكى نجيب محمود مقدمة روردزورث ونشرها في كتابه وقشور ولواب، الذي أصدره سنة ١٩٥٧. وترجم د.عبد المحكم

^{(/) •}Y - 1

 ⁽۲) انظر ص ۳ من الأصل الإنجليزى و ۲۳ من الترجة Lectures on the English Poets ص ۱ - ۱.
 (۳) ۲.

^{(3) 0 - 1.}

^{.. . (0)}

⁽⁰⁾ F - V.

حسان كتاب وسيرة أدبية» لكواردج ونشرها تحت عنوان (النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكواردج ١٩٧١ وألحق به ترجمة لمقدمة وردزورث.

أن كثرة هذه الترجات منذ الأربعينات تعود فيها نرى إلى أمرين:

۱ — اتحطاط مستوى اللغة الإنجليزية عند متعلمى ذلك الوقت إذا ما قورن بمستواه في المبيل السابق. ولذلك لم يعد المناصلون على شهادة التعليم الثانوى - وهم جمهرة القراء - يطلمون على التراث الإنجليزى في لفته إلا في كتاب واحد مقرر وليس كها كانت تفعل الأجيال السابقد لقد انعصر ذلك الاطلاع أو كاد في خريجي الجامعات، وخاصة من أبناء كليات الآداب وأقسام اللغات الإنجليزية.

٢ - تسامح المحافظين من الفتات التي لا تعرف اللغة الإنجليزية بالنسبة إلى التجديد، وتقبلهم بعض دعاواه، وتسرب بعض ظواهره إلى أشعارهم، بعد أن مهد الرواد الأوائل الطريق لانتشار الرومانسية، كا دفع الطموحين منهم إلى محاولة التعرف على ذلك المذهب، بل محاولة الترسم بل التعمق في هذه المعرفة.

وهكذا دفع العاملان الجديدان بعض القادرين إلى ترجة الكتب النقدية.

التأليف

وقد كنا نظن أنه من السهل أن نحصل على إحصاء دقيق بالمصادر التى اطلع عليها النقاد المحريون فيا يتعلق بآراء النقاد الرومانسيين من الإنجليز، فتأثر واجها. ولكن لم يتحقق ظننا بل أيضا أن مثل هذا الحصر مستحيل وازداد بنا اليقين كلم سرنا قدمًا في هذا البحث. فلم يكن الأدباء المصريون يعيشون في مصر داخل أسوار عالية حالت بينهم وبين ما حدث في الأقطار المربية المجاورة، بل كان فيض المعرفة والإبداع ينتقل من قطر إلى آخر، في المشرق العربي خاصة، دون عوائق حاجزة.

وقد أسهمت هذه الأقطار أو بعضها في حركة التقل الفكري من أوربا إلى العالم العربي، منذ وقت مبكر. فقد كتب نجيب الحداد مقالاً بعنوان «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الأفرنجي» في المجلد الأول من مجلة البيان، الصادر في مارس (آذار) ۱۸۹۷.

وهاجر كتير من أدباء هذه الأقطار إلى مصر، واتخذوا منها وطنا قضوا فيه بقية حياتهم مثل خليل مطران أو مدة طويلة من حياته مثل نجيب الحداد وسليمان البستاني. بل تجاوز الأمر ذلك إلى.أن طبع بعضهم في مصر ما ألف أو بعض ما ألف من كتب. فطيع محمد روحي الحالدى كتابه
«تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكر» في دار الحلال سنة ٤٠٩٠ وأعاد طبعه .
فيها سنة ١٩٠٢. وطبع سليمان البستاني المقدمة الطويلة التي ألفها لترجمته للإلياذة في دار
الهلال سنة ٤٠٩٠ أيضًا. وطبع قسطاكي الحمصي الحلبي الجزأين الأولين من كتابه «منهل
الموراد في علم الانتقاد» في مطبعة الأخبار بحسر سنة ١٩٠٧، والجزء الثالث في حلب بعد ذلك
ينحو ثلاثين سنة. بل إن أهم كتاب نقدى أصدره أهل المهجر طبع في مصر، فقد طبع ميخائيل
نعيمة كتابه «الغربال» في القاهرة.

ولو اقتصر الأمر على الكتب لهان الحصر على مشقته، ولكن الكتابة النقدية تجاوزتها إلى المجلات المصرية وغير المصرية. وللأسف ليس لدينا فهرس شامل لغير مجلة المقتطف فيها نعلم، بل الأمر الأشد إثارة للأسف أننا عثرنا في مراجعنا على أساء بجلات، فشلنا في الوصول إليها كاملة أحيانًا، أو إلى بعض أعدادها أحيانًا أخرى، إذا لم نجدها فيها نعرف من مكتبات عامة. إن موضوع البحث ومنهجه يفرضان علينا المناية بما أصدره المصريون وحدهم من كتب ومقالات داخل مصر، وفي ومقالات، وإعطاء جزء من المناية بما أصدره غير المصريين من كتب ومقالات داخل مصر، وفي أمطح هذا القرن وحده، وعلى الرغم من إعاننا بأهمية الحصر الشامل، فإننا نرى في ظروفنا هذه أنه يتحتم علينا دراسة الكتب كلها، ولا ندع منها واحدًا مها بلغت ضآلته أو صغره، كما يتحتم علينا تنبع أهم المجلات التي عنيت بالنقد، راجين أن يتوفر دارسون لجمع المجلات التي صدرت في المالم العربي كله، وأن يعنوا بتوصيفها وفهرستها لينسني للدارسين للفكر والفن والناريخ أن يجدوا مادتهم متوفرة.

الكتب

وأقدم ما عثرنا عليه من الكتب يعود إلى الثانى من يناير من سنة ١٩٠٧ فقد أصدر قسطاكى الحمصى الحلمي الجزء الأول من كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد» عن مكتبئ «المعارف» بالفجالة و «هندية» بالموسكى في ذلك التاريخ، ثم أصدر الثاني أيضًا.

وقد عقد المؤلف الفصل الرابع من الجزء الأول من كتابه للتقد في القرون الحديثة، فجملها تشتمل على القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. وعلى الرغم من أن الفصل يتحدث عن النقد الأوري، فإن المؤلف لم يعن بالنقد الإيطالي والأسباني والألماني والإنجليزي فأشار إليها بكلمة أو كلمات قلائل، ووجَّه كل اهتمامه إلى النقد الفرنسي، الذي اعتبره ممثلاً جيدًا للنقد الأوربي كلد قال في وضوح: «ولما كان الغرض من هذه الفصول تدوين تاريخ للتقد، وبيان سيره وترقيه عصرًا، وكل ذلك بوجه إجمالي، لم يكن بد من ذكر أسياء اللغياء الذين أتيت على ذكرهم منسوقا بحسب أماكتهم. بيد أن جل ما ذكرته من ذلك في هذا الفصل وما قبله، لم يتمد تاريخ النقد عند الفرنسويين.. غير أنه لما كان تاريخ النقد الفرنسوي – كما سبق القول – أقدم تاريخ متتابع للنقد في بلاد المغرب كلها، اقتصرت على ذكر أشهر علياء النقد الفرنسويين. على أن علياء الألمان والإتكليز قد أخذوا منذ مائة عام في عاكمة الفرنسويين وبجاراتهم في هذا الفن. فيلقوا اليوم فيه شارًا لا يتحط عنهم. وما تقدم بسطه تعلم أن تاريخ النقد الفرنسوي بحسب تاريخ النقد العام السائر أمم أورباء (۱).

ولقد أشار المؤلف في الجزء الأول إلى اتصال الأوربيين بالتراث الإغريقي – خاصة ما أنتجوه في مصر في المهد البطلمي – في القرن السادس عشر، وإلى ثورة الأوربيين على الموروث الأدبي والتقط اسها أو أكثر من أسهاء من أرخ للأدب أو النقد في كل قطر أوربي، ومن أسهاء نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا. وأشار إلى كوزان وسانت بيف ورينان وتين. وحلل نصًا شعريًّا عربيًّا تحليلًا تختلط فيه النظرات الغربية بالعربية.

وتعدث في القسم الثانى من الكتاب عن مبادئ عامة في النقد التطبيقي خاصة، مثل سلم التقد المكون من الشرح والتيويب والحكم، وشروط الشرح الصحيح: من تحديد للملاقة بين المنتود وتاريخ السلوم الأدبية، وعلاقته با كان من نوعه والمكان والزمان اللذين ظهر فيهها، والملاقة بينه وين كاتبه، ومثل القواعد الحسس التي يبنى عليها الحكم على عمل أدبي: من نقد للقول المطبوع والمصنوع، ونقد للقاتل، ونقد للمكان، ومثل للقواعد المتعدل فيه، ونقد للزمان، ونقد للمكان، ومثل عناصر الحكم التي تتأثف من الترجيح بين الأعمال الأدبية، وتنزيل العمل المنقود منزلته التي يستحقها، ومثل وقائد النقد والشروط التي يجب أن تتوقر فيه، ومثل فوائد النقد. وقد اغترف كبيرًا مما قائله من النقد الفرني كل الإهمال.

والذى يعنينا أنه لم يذكر من الرومانسيين أوريبين غير لسنج وجوته من الألمان، وشاتو بريان من الفرنسيين، ذكرا عارضًا وهو لا يتقل إلينا شيئًا عن أفكارهم. لذلك لا نرى لهذا الكتاب بجزأيه علاقة مباشرة بهذا البحث وكل ما قدمه لا يعدو أن يكون لفت الأنظار إلى التقد الأوروبي في عمومية غير علمية.

وقى سنة ١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨ أصدر أحمد زكى أبو شادى عن مطبعة الظاهر بالقاهرة كتاب

⁽۱) منهل الوراد ۱/ ۹۳.

« قطرة من يراع»، جمع فيه قصائد له ولغيره، وأقوالًا وأخبارًا ومقالات. قديمة وحديثة، وشرقية وغربية. يدور كثير منها حول مسائل اجتماعية.

ويهمنا في هذا الكتاب الفصل الطويل الذي عقده المؤلف للموسيقي والشعر والنقر (٣٣ - ١٥). وصنف فيه الفنون الجميلة إلى صوتية كالشعر، ورسمية (تشكيلية) كالتصوير والنقش والمبناء (٢٣)، وجعل الشعر والموسيقي والتصوير أسماها، وأكثرها جذبا للقلوب ولأنها تفسل لطف الكون بسيارات مختلفة، وشيقة المبنى، جيلة التقطيع، وتعبر عن قوة الحالتي وحوله العظيم، بأحسن التعابير وأبلغ التفاسيري (٤٣). ثم عرف الشعر والشاعر تعاريف فيها شيء من الاختلاف عاكان معهودًا عند التقليدين، وإن كنا لا نستطيع أن نصفها بالرومانسية الحالصة (٣٥)، ١٤، ٧٤). ولم نجد في هذا الفصل ذكرًا لأحد من الرومانسين غير فكتور هيجو (٧٧).

وفى سنة ١٩١٠ أصدر أحمد زكى أبو شادى الطبعة الأولى من ديوانه المسمى «أنداء الفجر» ثم أعاد طبعه فى يولية من سنة ١٩٣٤ فى مطبعة «التعاون». ولم يضمنه كل ما نظمه من شعر فى تلك السنة بل مختارات منه ليس غير.

وضم إلى هذه الطبعة الثانية مقالًا بقلم مصطفى عبد اللطيف السحرتى عن وشاعرية أبي شادى» (٧٥ – ٩٣)، وآخر بقلم عبد العزيز عتيق عن «شخصية أبي شادى ومميزات شعره» (٩٤ – ١٠٠). وثالثًا بقلم الشاعر نفسه عن «مطران وأثره في شعره» (١٠٠ – ١٢٨). وهذه المقالات هي التي تدخل في نطأق هذا البحث.

فقد اعتمد السحرتي في مقاله على الرومانسيين، وأكثر من الإشارة إليهم... فتحدث عن هيامهم بالطبيعة. وبخاصة المواطن التي تلهم الشعر منها حيث قال: «هزت مشاهد الفجر من القدم عبقرية الشعراء، فتفنى «جوت» الشاعر الألماني بلون الفجر الأرجواني.. وأرسل الشاعر الإنجليزي «كولردج» نشيدًا ناجي به مظاهر الطبيعة قبل طلوع الشمس في وادى «شاموني». وأثر جلال الفجر في «أبي شادي» – وهو في صباه – فوصف أنداء الفجر... وهذا النزوع إلى المواطن الشعرية أكثر من الجمالية ملحوظ في الشعراء المفيقيين، أمثال «كولردج» الذي ناجي «البليل»، و «وردزورث» الذي هام بالطبيعة، و «كيتس» الذي آثر الشاعرية على الجمال فتفني بالزهر وهتف بالطبر، ولم يهتم بمر أي أبدعته يد الإنسان. و «فيكتور هيجو» الذي لم يجاره أحد في تنوع موضوعاته لم يهتم بالجمال المصنوع مثل ما اهتم «بالمثابات الشعرية» (١)

⁽١) أنداء الفجر ٧٥. ٧٧. المثابات: جمع مثابة وهي المأوي.

فذكر عددًا من أهم شعراء الرومانسية عند الإنجليز والألمان والفرنسيين. ووضع بينهم الشاعر المصرى.

وتعدت عن أحمية الماطقة والأخلاق لديهم ولدى غيرهم من الفنانين والشعراء غير الروانسيين، قال: «وهذه الماطقة الطهورة مقرونة بهزة الانفعال النبيل هي من بميزات كل فن خالد. ونجد ذلك بارزا في موسيقي «بيتهوفن» وفي شعر «ملتون»، وفي قصائد «تنيسون» و «كولردج»، فإذا عبر الشعر عن عاطقة حسية تعبيرًا قويًّا منفعلًا، فإن هذا أدخل في فنية الشعر لا في سعوه الحلقي وخلوده.. وقد سبقنا شعراء الغرب إلى إبراز قوة انفعالاتهم في بعض قصائدهم الخالدة. ومن هؤلاء الشعراء من دق شعورهم وصفاحتي لتكاد تسمع نبض أعصابهم، ومن هؤلاء نذكر «موسيه» الحساس، و «بودلير» الهوائي، و «شلى» العصبي، و «كيتس» النابض، و «ويليام بليك» المنفطي» (١).

وربط بين أبي شادى وبينهم في النزعة التأملية والتفكيرية أيضًا، حين قال: «وليس من شك في أن بث الفكر الأصيل في الشعر من سمات كبار الشعراء البارزين. وذلك لأن أصالة الشعر لا تأتي إلا بالفكر الواسع، وأصالة التأمل لا تكون إلا بالفكاء لا بالمواس. يقول «جيبو»: «المفكر المقيقي هو الفنان المقيقي». فالشعر عند «أمرسون» كان أفكارًا. والشعر عند «مروننج» كان أفكارًا عميقة غامضة تحتاج إلى التروى وتقليب الرأى، والشعر عند كولردج «يزع إلى التفكيم»?".

وربط بينه وبينهم في الاهتمام بالأشياء الصغيرة غير ذات القيمة الكبيرة، قال: «والذي يثير إعجابنا حقًا أن نجد الشاعر الشاب يسبق جيله في طرق موضوعات تبدو تافهة، موضوعات غربية على معاصريه، كما نجد ذلك واضحًا في قصيدته «القطة اليتيمة... وهذا الميل إلى الخطرات التأملية ومعالجة الأشياء البسيطة يظهر واضحًا جليًّا في شعره فيها بعد... ولعل هذا الميل أيضًا هو آية من آيات المزاج الشعرى الرقيق، والذي سبقنا إليه بعض شعراء الغرب الكبار، مثل شاعر الطبيعة الإنجليزى «وردزورت» الذي كان يرى أن أحقر الأشياء تصلح للشعر، ومثل الشاعر الفرنسي «بودلير» الذي رأى «كليًّا ميتًا» مسجى على العشب بين الاثمار التضرة، فأخذ يصفه وصفًا غربيًا مدهشًا..."⁽⁷⁾.

أنداء القبر ٧١ – ٨٠.

 ⁽۲) أنداء القجر - A - - AT.

⁽٣) أنداء القبر ٨٩.

وتجاوز ذلك إلى الربط بين «أبي شادى» والرومانسيين في قصيدة معينة من قصائده حين
تال: «أما قصيدته «أنفاس الخزامي» فهي قصيدة فريدة في طرازها، ولم يسبق شاعر من
تبل - على ما أظن - إلى التفكير في هذه الزهرة، والانتباء إلى وجودها بهذه المعانى... وهو
بهذا التفكير يحاكى «شلى» الذى تنبه إلى صوت «القبرة»، و «بيرنز» الذى تنبه إلى جال
زهرات اللؤلؤ في حقول إسكتلندة، ويحاكى «كينس» و «كولردج» في مناجاتها «البلبل»،
و «فيكتور هبجو» في وصفه «ازهرة المرغريت» الوديمة»(ا).

ولا يهمنا في مقال عتيق غير العبارات التي صور فيها أبا شادى فقال: «أن أبا شادى رجل اعتبادى، لا يروعك صامعًا، ولكنه إذا ما تحدث إليك راعك منه أنه يميا في الحياة: بنفس طفل، وقلب شاعر، وفكر فيلسوف» "كافها تعطينا صورة الشاعر الرومانسي الرائجة في الأذهان.

ويهمنا في مقال أبي شادى تصريحه بالانتهاء إلى الرومانسية، في قوله: «بل لى كل الحق في التمكين لمذهبي الحرب الذي أعتبره متفرعًا على مذهب مطران، أو صورة منه هي صورة الرومانطيقية الشاملة»^(۱۲).

وربما نستنتج من المقال أن أبا شادى قرأ كتابًا مؤلفًا عن «كيتس»، قال: «يقول الأستاذ» جارود» (أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد، في دراسته للشاعر «كيتس»، سنة ١٩٢٦) ما خلاصته: إن الشعر الذي يستحق المطالعة ربما لا يطالعه معظمنا بالعناية الواجبة، التي قد تجملنا أهلاً للاطلاع عليه. نحن يطبيعة المال نطالب الشعر بالمتمة، ولكن الشعر كذلك يطالبنا بالجهد حتى نستمتع به. فقد ألف الناس قرامة الشعر بغير ذلك التأهب الروحي الذي يعد ضروريًا في العبادات الأخرى، وبغير التنبه الوجدائي المنتمي. والناس درجات في تفهم الشعر حتى إن «وردورثورث» قسمهم إلى أربعة أقسام... وما كانت دراسة الشعر العالى أو نقده بالأمور حتى يوزن الشعر بمنتهى الثقافة والدقة. حتى يوزن الشعر بمنتهى العناية والامانة كما يفحص الصيرفي الجواهر غير مخدوع بمظاهرها الخلابة ولا بصورها المنابة والأصفة»⁽¹⁾.

وفي سنة ١٩١٥ أصدر إبراهيم عبد القادر المازق كتاب «الشعر: غاياته ووسائطه». الذّى عرف فيد الشعر، ومكوناته الأساسية، وغاياته، وفرق بينه وبين النثر.

وتكشف الأسهاء التي أوردها المؤلف في كتيبه أنه اعتمد على الفلاسفة الذين اعتمد عليهم

⁽٣) أنداء النجر ١٢٧.

⁽١) أنداء الفجر ١٨.

⁽٤) أنداء القجر ١١٧.

⁽٢) أنداء الفجر ١٤.

الرومانسيون الغربيون أمثال بيرك Bun (ص ٥) وعلى المفكرين الرومانسيين العالمين أمثال شليجل الألماني (ص٤)، وسنت بيف الفرنسي (ص١٦).

والمهم أن المازن أفاد من النقاد الرومانسيين الإنجليز واغترف من أفوالهم. فصرح أنه أخذ مقولة، أن الإنسان حيوان شعرى من وليم هازلت (٧)، ووظيفة الشاعر من كتاب شلى الدفاع عن الشعر (٣)، ووظائف الأسلوب من دى كوينسى (٣٣)، واستفاد فى الحديث عها سماه «الفكرة الدينية» من والتر سكوت (٣٥). وخالف وردزورث فى تفرقته بين الشعر والنثر (٣٣).

وأصدر فى نفس السنة كتاب «شعر حافظ» وجمع فيه مقالات كان قد نشرها فى العام السابق فى مجلة «عكاظ». وقد هاجم المازنى فى هذا الكتاب حافظ إبراهيم الذى اعتبره ممثلا الإحياثيين هجومًا عنيفًا. وأشاد بعبد الرحمن شكرى، الذى اعتبره ممثلًا للرومانسيين.

قال: «لا نجد أبلغ في إظهار فضل شكرى والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري، وآخر بمن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم. فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضًا في المذهب، وتبايئًا في المنزع، من هذين. والضد – كما قبل – يظهر حسنه الشد» (١١).

وحرى الكتاب من الهجوم اللاذع على شاعر النيل ما أحس به الناقد بمد ذلك. وتمنى أن يحوه أو يتناساه الناس⁽⁷⁷.

وني سنة ١٩٢١ أصدر المقاد والمازني الجزأين الأول والثاني من كتاب «الديوان» الذي أعلنا أنه سيحتوى على عشرة أجزاء. وعلى الرغم من أن المقاد جمل همه نقد أحمد شوقي، والمازني عنى بنقد المتفاوطي وشكرى، فإن الديوان كشف عن دعوة الرجلين ومبادئهها، حتى نسبها الأدباء إليه هما وزميلها الثالث عبد الرحمن شكرى وسموهم «جماعة الديوان».

وهناك إجماع بين مؤرخى النقد العربي على أن هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الرائدة في حياتنا الأدبية. إن لم يكن أهمها جميًّا، فقد افتتح مرحلة جديدة في النقد العربي، وأحدث من العوى في الحياة الفكرية في مصر مثل ما أحدث كتاب «في الشعر الجاهل» للدكتور طه حسين، وكتاب «الإسلام وأصول الحكم» لعلى عبد الرازق؟.

⁽۱) شعر حاقظ ص٨.

⁽٢) المازني: حصاد الحشيم ١٥٥. وانظر د محمد مندور: النقد والثقاد المعاصرون ١٥١ – ١٥٦.

 ⁽٣) د. كمال نشأت: أبر سادى ٢٦٢. د ماهر حسن فهمى: المذاهب التقدية ١٣٢. د أنس داود: رواد التجديد ٥٥. د عبد العزيز الدسوقى: تطور التقد العربي الحديث ٢٥٤. دانيد سماح: أربعة نقاد مصريين ١٩. العقاد: ساعات بين الكتب ١٣٦.

وفي سنة ١٩٢٥ أصدر حسن صالح الجداوى كتاب وأنين ورنين، جم فيه طائفة من شمر أحد زكي أبي شادى الذى يصح أن يمثل بوجه عام صور الشياب في تنوعها (ص٤)، ونسقها ونشرها. وألحق بها مقالًا لعبد الفتاح فرحات (ص١٥٥ - ١٧٥)، قدم فيه نقدًا وملاحظات على الديوان، وآخر لأحمد محرم (ص١٦١ - ١٨٨) أنني فيه على مقطوعات لأبي شادى، وثالثا لجامع الديوان نفسه (ص١٨٤ - ٢٠٦) علق فيه على ما كتبه عبد الفتاح فرحات. ونثر في الكتاب مجموعة من الأقوال القصيرة، التي تتحدث في الفالب عن الشعر، استقاها من منابع شقر.

ونرى أن الكلمة التى قدم بها لقصيدة «بيرون وتيريزا» هامة (ص ٤١)، إذ تحدث فيها عن الحب عامة، وعن علاقة الشاعر الرومانسي بهذه المرأة، وإن كان لم يتعرض لفنه وفكره، كها يعبر حديثه عن الصدق والوحدة (ص ١٦/٣) والأشكال البديسية والمجاز (ص ٢٠٠) على الرغم من أنها لا تعكس الفكر الرومانسي في وضوح.

لكن الأتموال القصيرة التي نثرها والتي تتحدث عن المشعر وتعرف به. هي ألتي تعكس هذا الفكر. فقد نقل عددًا منها من الرومانسيين عامة مثل «لامرتين» (ص ١٤٥) و «جوته» (ص ١٨٢)، ومن الرومانسيين الإنجليز خاصة مثل «كولردج» (ص ١١١، ١٤٥) و «وروزورث» (ص ١٤٥) و «شل» (ص ١٧٥).

وني ٨ مايو سنة ١٩٣٣ فرغ د. محمد حسين هيكل من طبع كتاب «ثورة الأنب» في مطبعة المسياسة بحصر، جمع فيه فصولاً كان قد نشرها مقالات في السياسة الأسبوعية من قبل، وفصولاً لم يسبق نشرهاً(١).

ولا نبعد في الكتاب ذكر ناقد من النقاد الرومانسيين الإنجليز، وإنما يذكر النقاد الفرنسيين، مع إشارات عابرة إلى الألمان، ولكن الكتاب أعان الثورة على الشعر التقليدي، والسعى إلى التجديد (ص ٥٨ - ٧٦)، والاهتمام بالشعور الإنساني الصحيح، وواضح أن ذلك أدى إلى ظهور الرومانسية. والفصول فيه التي حققت هذا بشكل خاص هي فصلا «النثر والشعر»، وفصل «النثر والشعر».

وفي يناير ١٩٣٤. أصدر أحمد زكى أبو شادى ديوانه (الينبوع). وصدره بقلمة. ذكر فيها أن الجمهور لم يكن ليكترث الأشعار «جون كيتس» الأولى بالرغم من كتابة الناقد الرومانسي «لى

⁽١) ثورة الأدب ص٥.

هنت، عنها (ص ج) وأعلن أن أوسكار وايلد كان يرى الفضيلة والرذيلة من مواد الفنان على السواء (ص ب).

وفي يوليه ١٩٣٤، أصدرت مطبعة «التعاون» يمسر الطبعة الثانية من ديوان «أنداء الفجر» لأحمد زكى أبي شادي، وقد صدرها مصطفى عبد اللطيف السحرق بمقدمة تحدث فيها عن التأمل، وضرورته في الشعر، وعده من سمات كبار الشعراء البارزين واستشهد على هذا الرأى بعدة أقوال، استقاها من «جيبو»، و «امرسون»، و «بروننج»، و «كولردج» (ص ٨١، ٨٧).

وني أول يناير من سنة ١٩٣٥ أصدرت مطيمة «التماون» بالقاهرة ديوان «فوق العباب» لأحمد زكي أبي شادى، جم فيه كثيرًا من شعره الذي نظمه سنة ١٩٣٤.

وقد افتتح الديوان بتصدير طويل نوعًا ما، تحدث فيه عن الصراع بين القديم والجديد من شعر العصر الحديث، مع مناصرته للجديد بطبيعة الحال. وقد جره هذا التصدير إلى حديث عن تعريف الذن، ومكانه في العصر الحديث، وصفات الفنان المجيد، والملاقة بين الشعر وغيره من الفنون، ودور الموسيقي في الشعر، وما يجب أن يتصف به الشعر من تصويرية، وحرية، وعاطفة، وما يتناوله الشعر من فلسفة، وتصوف، وطبيعة وريف، وصفات اللفة الشعرية، وصفات الشعر المعنان وصفات الشاعر، والرسالة التي يؤدجا.

وتحدث عن انتشار شعر «بودلير» على الرغم من مصادرة الحكومة الفرنسية لديوانه «أزهار الشر». واستشهد بشلى وجوته من الرومانسيين (ص د).

وعلى الرغم من أثنا نجد اختلافًا واضحًا بين بعض أفكار أبي شادى وأفكار الرومانسيين. مثلًا نجد فى حديثه عن الموسيقى، فإننا نجده يتغق معهم فى بعض أفكارهم، مثل حديثه عن الطبيعة والريف، ووصفه الأنبياء بالشعراء (ص س).

وفى سنة ١٩٣٨ أصدرت دار الهلال كتاب «مختارات عالمية من الشعر الفترامى» لإبراهيم المصرى، جمع فيه ما عدّ» طائفة من أروع قصائد الفترل فى العالم كله «وراعى فى جمعها» صدق تعبيرها عن نفسية الشاعر وعن روح الأمة التى ينتسب إليها» (ص ٥).

وقد رتب المختارات حسب الأقطار، مبتدئًا بحصر القديمة. فيلاد العرب، فالصين منتهيًّا بحصر الحديثة. وشغل الفصل الذي أفرد في الجسر الحديثة. وشغل القصل الذي أفرد فيها خمس الحديثة. وشغل من شكسبير، وشلى وتشو سر. وياحدة لكل من شكسبير، وشلى وتشو سر. ويعنينا منهم الشاعران الرومانسيان بيرون وشلى، اللذان قدم لما اختاره منها بكلمة موجزة لا نكاد تتعدى الإشارة إلى شخصيتها الفنية.

فصرح أن بيرون من أقطاب الرومانسيين، وأشار إلى اتساع خياله، وجرأته على الاستمارة، واتقاد عاطفته، ورنين لفظه، وحلاوة شعره ورقته، وصفاء نفسه الرائع في بعض الحالات. أما غلى فنسبه إلى قرنه التاسع عشر، وميزه بموسيقاء التى ابتكر فيها أوضاعا جديدة، وبنزعته التجريدية، وروحه المثالية، وأعلن أن أشهر مقطوعاته: «أودنيس»، و «ثورة الإسلام»، و «مأساة شنسي».

ولم يتعرض لما عندهما من نظرات نقدية أي تمرض.

ويكشف لنا هذا العرض لما قمنا به من البحث بين الكتب التي ألفت في الفترة التي تعنينا أن ذروة النشاط كانت في الثلاثينات التي أنتجت خسة كتب. وتتساوى يقية العقود. حيث ينتج كل من الأول والثاني والثالث كتابين لا غير.

وشهد مطلع القرن العشرين نشاطًا ملموسًا للعرب المهاجرين من سوريا ولبنان إلى مصر، فأصدروا كتبهم فيها. ثم انسخب النشاط إلى موطنيم، حتى رأينا ظاهرة قد نصفها بالغرابة. وهى صدور الجزأين الأول والثانى من كتاب «منهل الوراد» لقسطاكى الحمصى في مصر، ثم صدور الجزء الثالث من الكتاب نفسه في الشام.

وقد نصف النشاط المصرى بيعض الناَخر عن النشاط السورى اللبناني إذ يصدر أقدم كتاب مصرى عرفناه – وهو قطرة من يراع لأبي شادى – سنة ١٩٠٨. ويصدر أقدم كتاب سورى وهو تاريخ علم الأدب للخالدى وترجمة الإلياذة للبستاني كها ذكرنا سنة ١٩٠٤. ولكن سرعان ما يستعيد النشاط المصرى مكانه المعادل للنشاط السورى اللبناني ثم يحتل الصدارة والريادة.

ويستمر أبو شادى فى البروز الجلى طوال الفترة كلها. فقد مكته مكانة أبيه من الظهور المبكر، ومكتنه قدراته الأبية الطائلة من البقاء على رأس الكتاب النقاد.

ويجيء بعده في كترة هذا اللون من التأليف المازفي والعقاد. ولكن إذا نظرنا إلى الإنتاج الأبعد تأثيرًا في الحياة الأدبية في مصر بل في العالم العربي كان الإجماع على كتاب الديوان للمقاد والمازني.

ويكن القول بأن هذه الكتب تناولت عناصر النظرية الأديبة كلها عند الرومانسيين. فإذا كان واجبًا علينا أن نخص بعض العناصر التي نالت من اهتمام المؤلفين أكثر من غيرها ذكرنا الصراع بين التقليد والتجديد، وتعريف الشعر، وصلته بالنثر والفروق بينها، وصلاته بالفنون الأخرى، والتأمل، والعاطفة والأخلاق، ووظيفة الشعر.

الجلات

فاذا تركنا الكتب وانتقلنا إلى المقالات وبدأنا بجبلة المتعلف وجدنا أن المحرر ترجم في المبرد ترجم في المبرد والمبرد والمبر

وفي عدد يونيو ١٩٣٥ من مجلة المقطف، عرض أحمد زكى أبو شادى محاضرة كان «بنيون الفنان» قد ألقاها، يعنوان «الشعر الحديث بين الثورة والتقليد».

وعلى الرغم من أن للحاضرة تتناول فترة متأخرة عن فترة الرومانسيين التي تعنينا في هذا البحث. فإنها تمرضت لرأى وودزورث في اللغة التي يجب أن ينظم بها الشاعر شعره^(۱). ولا يتصل شيء آخر في المحاضرة بدراستنا.

أما مجلة الهلال - وهي نظيرة المقتطف- فقد تتبعنا فهارس محتوياتها بين سنق ١٩٠٠ و١٩٤٥، فلم نبيد فيها شيئًا عن النقد الإنجليزى، وإن كانت بعض المقالات تعرضت لجوانب مختلفة من النقاد الإنجليز، مثل مقال «افيونيات كواردج في قصيدة الملاح الهرم»، الذي كتبه محمد عمد توفيق، ونشره في العدد السابع من المسنة الثالثة والأربعين، الصادر في مايو ١٩٣٥.

وفي مجلة السياسة الأسيوعية نشر عدد من المقالات عن النقاد الإنجليز، غير أنها تناولت جوانب أخرى، من حياتهم ونشاطهم الأدبي، ما لا يدخل في نطاق بعثنا، مثل مقال «شلى: روح ثائرة ونفس حائرة» الذي نشره زكى نجيب محمود، في المدد ٩٤، المصادر يوم السبت 1174/19/11، واعترف في النهاية أنه «عن الإنجليزية» أي أنه مترجم عنها. فقد وجه المقال عنايته إلى قصص شلى الفرامية، ومن ثم جاء عنوانه التالي «غرام عظهاء الرجال».
وكذلك كان مقال «وردزورث» الذي نشره عبد الحميد حمدى في المددين 119.19.19، 119.19.19، المادرين في 119.19.19، فقد عني بحياته وشعره، ومقال «الرومانسزم في الأدب»
المدرين في 119.19.19، فقد عني بحياته وشعره، ومقال «الرومانسزم في الأدب»
الرمانسي، ولم يتطرق إلى النقد.

⁽۱) ص ٦٣.

ولكن هناك عددًا من المقالات تطرقت إلى التقاد الإنجليز، وجامت بيمض آرائهم وهن التي نسنينا:

نشر العدد ۱۰۷، الصادر في ۱۹۲۵/۳/۲۶ متالًا بعنوان «ويليام هازلت سيد الناقدين» بتوقيع «مطلع»^(۱). ولقد انجرف الكاتب فيه مع عبارته الإنشائية، فأسرف في المبالغة وفي التعميم ففقد قيمته. كأن يقول: «أتى هازلت بمقاييس لم يألفها الناس، فإذا موازيته هي الموازين الدقيقة.. فلم يعرف هازلت رأيًا قديًا إلا وقوض أركانه، ونقضه من أساسه..».

كذلك نشر «محمد رشاد رشدى» في الملحق الصادر في ١٩٣٢/٥/٢٣ مثالًا بعنوان «برسى بيتسى شلى بين الأنغام والأزهار» ترجم فيه للشاعر وتحدث عن شعره، وعرض بعضًا من أقواله التقدية.

وفى الأعداد الخامس والسادس والسابع من المجلد الثانى الصادر فى يناير وفيراير ومارس سنة ١٩٣٤، كتب «مختار الوكيل» عن «جون كينس» ولكن المقال بعث عن «شخصية الشاعر الذاتية" وهو يعتمد على كتاب «حياة كيتس ورسائله الأدبية» للورد «هرجتون». فيتحدث عن الأديب وأصدقائه وخطبته «لفانى براين» أكثر نما يتحدث عن أعماله.

وفي يونيه ١٩٣٤ كتب «متولى نجيب» مقالا في المدد الماشر من المجلد الثانى من مجلة أبولو عن «وليام وردزورث». أشار فيه إشارة موجزة كل الإنجاز إلى رأى الناقد في أن الشاعر رسول للسلام، والشعر الهام يأتى في صفاء النفس وصدق الحس. والطبيعة من صنع الق، على حين أن المدن وضوضاءها مع صنع الإنسان، وأن كل كائن حي من إنسان وحيوان ونبات يشعر ويحس، وأن حياة الإنسان تتطور إلى مراحل ثلاث: فهو في طفولته يحب الحواء الطلق، وفي شبابه يقدر جمال الطبيعة، وفي كهولته يفكر في الثائر الروحي بماهجها (ص١٠٣٧)، كما أشار إلى انفاقه مع شلى في اعتبار الطبيعة أما عنونًا ترقق مشاعر الإنسان (ص١٠٣١)، أما يقية المالمة فتتناول أمورًا لا يعنى بها هذا البحث، مثل حياته ومكانته وخصائص أدبه وما إلى ذلك. وفي الصفحات ١٢٦٧ و ١٠٦٦ و ١٤٦٧ و ١٢٧٧ من السنة الثالثة من مجلة الرسالة (أي سنة ١٩٣٥) نشر الناقد الأردني «جريس القسوس» أربع مقالات عن «وليم وردزورث» ضمن «دراسات في الأدب الإنكليزي». قصل الحديث قبها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض ضمن «دراسات في الأدب ولخص أهم آرائه النقدية تلخيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته في الأدب ولخص أهم آرائه النقدية تلخيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته في الأدب ولخص أهم آرائه النقدية تلغيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته في الأدب ولخص أهم آرائه النقدية تلخيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته في الأدب ولخص أهمة آرائه النقدية تلغيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته في الأدب ولخص أمرائه النقدية تلخيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته في الأدب ولخص أمه آرائه النقدية تلخيها عن حياته وشعره وماليه المهونة المؤمنية المؤم

⁽¹⁾ YY. (1) Itake Helium - on YYY.

وفي الصفحات ٩٨١، ١٠٦٧، ١٩٦٥ من السنة الرابعة نشر «خليل جمعة الطوال» ثلاث مقالات عن «برسبي شلى» تحت العنوان العام «من الأدب الإنجليزى». وقد ترجم فيها لحياته، وكتب عن أعماله الشعرية المختلفة، وآراء الأدباء فيه، وقارن بينه وبين المعرى، وبينه وبين بيرون. ثم أورد في المقال الثالث عددًا من آرائه النقدية، وخاصة تعريفه للشعر.

وفى صفحة ٩٧٥ من السنة الرابعة (أى سنة ١٩٣٦) نشر كاتب رمز إلى اسمه بالحرفين «دخ». مقالاً بعنوان «بعض أبطال النقد وأنرهم فى نهضة الآداب الأوربية»، تحدث فيه عن الألمانى «لسنج»، والفرنسى «سانت بيف»، والروسى «بلنسكى»، والإنجليزى «كولردج». و «شارل لام» و «هازلت» و «أرنولد». وكان حديثه مختصًرا جدًّا.

وفى صفحة ١٠٣٣ من السنة التاسعة (أى سنة ١٩٤١) نشر «بنيامين خليل» مقالا بعنوان «الشعر». وحشاه بآراء الرومانسيين ومائيو أرنولد.

وفى العددين ٦٥٠، ٦٥٠ الصادرين فى ١٠/ و ١٩٤٨/١٩٤٥، والعددين ٦٥٥ و ٢٥٦ الصادرين فى ١٧٢ و ١٩٤٨/١٩٤٨، نشر «خيرى حماد» بحثًا مطولًا عن «ماثيو أرنولد». تتاول فيه جميع جوانيه: مكانته وحياته وفنه ونقده وشعره وفلسفته وآرائه فى التربية والدين والسياسة ومؤلفاته. أما آراؤه النقدية فهى فى العددين الثانى والرابع.

وفي السنة الأولى لمجلة «الثقافة». كتب «محمود محمود» في العدد ٢٦، الصادر في ٢٧ يونية ١٩٣٩، مقالًا بعنوان «الذوق الأدبي»، عرض فيه كتاب «أرنولد بنت» Arnold Bennett المعروف بنفس العنوان.

وقد أورد فيه قول الشاعر الرومانسي المعروف «كيتس»: «إن الحق والجمال شيء واحد، وحسبك أن تعرف هذا لكي تستمتع بخير ما في الكتب». ثم تلاه بتعقيب المؤلف عليه قائلا: «ولكن «بنيت» لا يقنع بهذا القول، ويقول: «إن كيار الناقدين أنفسهم – أمثال هازلت Hazlitt وسانت بيف Sainte-Beuve لم يستطيعوا أن يبينوا لنا متى يكون القول جميلًا، ومتى لا يكون (ص١٤)».

كذلك ذكر أن للأدب جانبين مختلفين، هما جانب الإلهام وجانب العلم، وأن «دى كوينسي» (De Quincy) الناقد الرومانسي سماهما: أدب القوة، وأدب المعرفة. (ص ١٦).

ونى العدد ٣٥. الصادر نى ٢٩ أغسطس ١٩٣٩، كتب أحمد خاكى. مقالًا بعنوان « التصوف نى شعر وليم وردزورث». تعرض فيه لبعض آرائه نى الخيال والطبيعة.

وفي العددين ٥٥ و ٥٦، الصادرين في ١٦ يناير و ٢٣ يناير من سنة ١٩٤٠، نشر «أحمد

خاكى» بحثًا ضافيًا عن «الثقافة والنقد عند وماثيو أرنولد». وَقَّى الجانبُ الذي درسه حقَّه. وأتى بإشارات سريعة إلى حياة الناقد ويعض آرائه الأخرى.

وفي السد ۷۷ من مجلة الثقافة، الصادر في ۱۹۵۰/۱۹۶۰، نشرت «أمينة فهمي» مقالاً عن «الإلهام الفني»، أوردت فيه رأى «وردزورث» في عملية الإبداع الفني، وشرحته.

وفي السدين ١٩١، ١٩٢، من مجلة الثقافة (١٩٤٢/٨/٢٥ و ١٩٤٢/٩/١) كتب «محند خلف اقه أحمد» مقالين عن وردزورث بعنوان «الشعراء النقاد». ثم أعقبهما بثلاث مقالات عن «كولردج» بنفس العنوان في الأعداد ١٩٣، ١٩٥، ١٩٦ (٨/٩ و ٢٩/٢، و١٩٤٢/٩/٢٩).

وقد بدأ «خلف الله» مقالاته بحديث عن قلة الشعراء النقاد والصلة بين الشاعر والناقد. وانتهى إلى أن «وردزورث» و «كولردج» من أبرز الشعراء النقاد فى الآدابُ الغربية. وكشف عن الصلة بينها وما اتفقا عليه فى الشعر والنقد.

وخرج من هذه المقدمة إلى عرض طيب لآراء وردزورث فتناول أقواله في حاجة الدوس الأدبي إلى بحث تام في ذوق الجمهور، وكيف تتفاعل اللفة والمقل الإنسافي، وتاريخ تطور الأدب والجماعة، والمنابع الحقيقية للشعر في نفس الإنسان، والسر في تأثر ألناس به. وكشف عن موضوعات قصائده التجريبية التي تصور الجانب المتواضع الحشن من الحياة المادية. أى الجانب المتواضع الحشن من الحياة المادية. أى الجانب المتواضع أو السفري، ودعوته إلى أن يصور الشعراء دهماء الناس وميروات هذه الدعوة، وإلى أن يعبر عن هذه الحياة بلفتها التي يتكلم بها أهلها في معاشهم اليومي، ومميزات هذه اللغة، ووفضه القصد إلى التجسيد والرمز واستخدام قاموس شعرى معين.

وأورد في المقال الثنافي وصفه لعملية الإبداع الفني عنده، وتعريفه للشعر وآراءه في اللغة والوزن والقافية والتفرقة بين الشعر والتثر والعلم وبميزات الشاعر ولفة الشعر وموضوعاته والمعرفة التي يحملها الشعر.

وأراد «خلف الله» في المقالات التي كتبها عن «كولردج» أن يبين وجهة النظر المقابلة بعد أن تحص أمم النقاط التي أقارها «ورجزورت». وترخى فيها أن يعرض آراء كولردج في تعريف القصيدة، والشعر، والشاعر، والاختلاف بين القصيدة والعمل النثرى، والقصيدة الحقة والقصيدة التمليمية، وأسباب ألالتذاذ بالأعمال الفنية. وأفاض في إبانة ردود «كولردج» على «ورجزورت» في مواقفه من تصوير الشعر للحياة الخشنة، والتزامه للفة البسطاء من الناس، وعدم وجوب الوزن. وتسويته بين الشعر والنثر.

وفي العددين ٣٥٤. ٣٥٦. الصادرين في ١٠/٩ و ١٠/٢٣ سنة ١٩٤٥. من مجلة التقافة.

«عامر محمد بحيرى» مقالاً عن «الرومانتيكية» عرض فيه الكتاب الذي ألفه «جاكي بارزن» بعنوان «الرومانتيكية ومناهم وقعدث عن الرومانتيكية وقعدث عن الرومانتيكية وأعلمتهم ووضف أيواب الكتاب. ويمكن القول بأن الكتاب سياسي، لأنه يعرض للاتهام الذي وجه إلى الرومانسية بأنها تمجد الفردية وبذلك مهدت الطريق لظهور الدكاتوريات في أوربا.

وهذا العرض لما ورد في المجلات الأدبية المصرية عن النقد الرومانسي يضع أيدينا على المقائق التالية عن الفترة التي ندرسها:

إن هناك مجلات لم تأبه للجانب الأدبي للرومانسيين الإنجليز. وكان همها بعض طرائفهم أو الطرائف حولهم مثل مجلة الهلال.

وهناك مجلات اهتمت بالكتابة عن حياة الشعراء النقاد من الإنجليز وما حفلت به من أحداث، ولم تأبه بآرائهم النقدية، أوردت منها القليل جدًّا، مثل مجلة السياسة الأسبوعية. وكانت هناك مجلات تعرضت للنقاد الإنجليز في مقالات قليلة لا تليق بمكانتها الأدبية، وإن كانت تعرضت لبعض آرائهم. وعلى رأس هذه المجلات مجلة المقطف ذات التاريخ البعيد، ثم مجلة الرسالة ذات التأثير الخطير في الحياة الأدبية المصرية والعربية. ولعل السبب في ذلك ظروف الأدب المصرى فعل حين كانت الحركة الشعرية مزدهرة كانت الحركة النقدية بادئة، لم تزدهر إلا على يد الشعراء والقاد الرومانسيين أنفسهم.

ولعل أبرز المجلات التي احتفت بآراء الثقاد الرومانسيين من الإنجليز هما مجلتا «أبولو» وهالنقافة». وكانت مجلة «أبولو» أشد اهتمامًا بترجمة آثارهم الإبداعية والنقدية. كما كانت الثقافة أشد اهتمامًا بعرض نظريتهم الأدبية ودراستها.

وأهم الكتاب المصريين الذين برزوا على صفحات المجلات في هذا النوع من الكتابة الأستاذ محمد خلف الله أحمد، الذي كتب أشمل المقالات عن «وردزورث» و «كولردج». وأهم النقاد الإنجليز الذين عنى كتابنا بتناول آرائهم النقدية هم «وردزورث» و «كولردج» و «آرنولا» إلى جانب ترجمة كتاب دفاع شل. أما آرام «هازك» فلم تحصل على عناية كبيرة منهم، ولعل السبب في ذلك أنه كان مبدعًا في النقد التطبيقي. أما النقد النظرى عنده فلم يكن في مستوى زملاته بالرغم من تكرار المقاد لذكره.

الفصل الأول

النقد الإنجليزي

مقدمــة:

١ – مقهوم الشعر.

٧ – لغة الشعر.

٣ - الخيال والتوهم.

ع - وظيفة الشعر.

ه – الصدق والرمز.

مقدمية

يرى معظم النقاد أن أعظم نقد للشعر الإنجليزي أتى من الشعراء أنفسهم، فقد يكون الشاعر شاعرًا وناقدًا في أن واحد. وينطبق هذا بصفة خاصة على شعراء الحركة الرومانسية الإنجليزية، فمن الثابت أن نظرية الشعر عند أصحاب هذه المدرسة قد ساعدتهم كثيرًا في إنتاج الشعر الذي حول مجرى الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر.

ويهتم هذا البحث بأربعة منهم خاصة لأنه وجد كل الآراء تجمع على تأثيرهم في النقاد المسريين. وعندما جعنا النصوص التي تكشف عن التأثير والتأثير وجدناها تؤيد هذا الإجماع. وأول هؤلاء الأربعة هو وليام وردزورث (۱۷۷۰ – ۱۸۵۰) الذي تحوى مقدمة القصائد الننائية (Lyrical Ballada) التي أصدرها في عام ۱۸۰۰ وأعاد نشرها بعد تنقيحها عام ۱۸۰۰ و ۱۸۰۲ عموى العرض الشامل لنظرية الشعر عند وردزورث، ويعتبر النقاد مقدمة عام ۱۸۰۲ المرتبقة النقدية الأساسية، فهي أكثرها شمولاً وأهية.

والناقد الثاني هو صدويل تيلر كولردج (۱۷۷۲ - ۱۸۳۶) الذي يعتبر عملاقاً من عمالقة التدين أنجبتهم إنجلترا في القرن التاسع عشر، وقد ارتفعت مكانته في عالم الفلاسفة الأدبيين الذين أنجبتهم إنجلترا في القرن التاسع عشر، وقد ارتفعت مكانته في عالم النقد والفلسفة على مر السنين. وإذا استعرضنا مؤلفات كيار النقاد الأميريكيين المحدثين نجدها تكاد تخلو من أي ذكر لأي من النقاد الأسبقين سوى أرسطو وكولردج. بل نجد بها الكثير من الإشارات إلى بعض الركائز الأساسية في نظريته الأدبية النقدية كتعريفه ومفهومه للكل المتكامل (Roconciliation of Opposites) ومبدأ الجمع والتوفيق بين المتضادات (Biographia Literaria) فلا غرو أن نجد مفكرًا كارثر يبدونرقر في ١٩٠٦ أن السيرة الأدبية (Biographia Literaria) هي أعظم عمل نقدى إنجليزي. وكان أثر كولردج عظيًا في عصره والعصور التالية إذ كان بمثابة الوسيط بين الفكر الفلسفي الألماني ونظيره في إنجلترا، فقد إستوعب الكثير من آراء «كانت» و «شيلز» و«شيلز» والإخوة «شليجل» وغيرهم، وعندما نستعرض آراءه الجمالية والنقدية فإنه يبدو واضحًا جليًا أنه كان كان يعتمد بدرجة كيمرة على كتابات المفكرين الألمان، ولا سيها في مجال الفلسفة وعلم الجمال. ولمال يتمتم بها كولردج دون الفلسفة وعلم الجمال. وعرب المكانة الفريدة التي كان يتمتم بها كولردج دون الفلسفة وعلم الجمال. وعند مهنا يتضع سيب المكانة الفريدة التي كن يتمتم بها كولردج دون

معاصريه من النقاد الإنجليز أمثال وردزورث وهازلت ولام بمن لم تكن لهم سوى صلات يسيرة بالفكر الجمالي الفلسفي المعاصر في ألمانيا التي انفردت في هذا العصر بازدهار الفكر الجمالي (Aesthetic thought) الذي سرعان ما انتشر فشمل تأثيره فرنسا وإيطاليا وأسبانيا. وهكذا كانت صلة كولردج الوثيقة بالفكر الجمالي الآلماني المعاصر هي سبب تقوقه على معاصريه من النقاد الإنجليز.

أقام كولردج آراءه الجمالية ونظريته الأديية ومبادئه النقدية على أساس ميتافيزيقي، يرتبط ينظرية المعرفة، وكان كولردج يهدف من وراء هذا إلى إيجاد منهج فكرى موحد يخدم قضية الأدب والنقد وكان هذا التكامل الذي هدف إليه انمكاسًا طبيعيًّا لتكامل منهجه الفكرى. تفوق كولردج على معاصريه من النقاد بنظريته الشاملة المتكاملة إلى الأدب والنقد ومحاولته الربط بينها وبين العلوم الأخرى، وقد حرص كولردج على تأكيد هذا الهدف في الفصل الأول من السيرة الأدبية حيث يقول عن نفسه:

> «من الأهداف التي اتفنتها لتنسى، والمهم تحقيقها بقدر الإمكان إيجاد تسوية للجدال الذي استمر مدة طويلة حول الطبيعة الحقة للغة الشعر وفي نفس الوقت إيجاد تعريف غير متحيز للشخصية الشعرية الحقة للشاعر الذي ألهبت كتاباته بادئ الأمر هذا الجدال الآ.

وقد نشرت السيرة الأدبية في عام ١٨٠٧، وترجع قصة هذا المؤلف إلى حوار دار بين كولردج ووردزورث في خريف عام ١٨٠٠ في متطقة المحيرات، حيث استقرا لفترة من الزمن بعد عودتها من ألمانيا، وكان موضوع الحوار إعداد مقدمة لنسخة عام ١٨٠٠ من القصائد الفتائية. من هنا تولدت فكرة كتابة مقدمة نقدية تشرح أبعاد التجرية الشعرية التي قاما بها. ويذكر ووردزورث أنه رغم أنه هو الذي كتب المقدمة لكن معظم أفكارها هي أفكار كولردج الذي كان هو صاحب فكرة المقدمة التقدية. وشاء القدر أن يكتب كولردج السيرة الأدبية عام ١٨٠٥ كرد على المقدمة التي كتبها وردزورث وضمنها الكثير من آراء كولردج النقبية. ومن هنا يتضع أن نواحي الاختلاف في آرانها الأدبية والنقدية بدأت تتضح وتتبلور في هذه الفترة كها يتضح ذلك من مراجعة خطابات كولردج إلى عام ١٨٠٣ إلى عام ١٨٠٣، اذا يرى معظم النقاد أن اختلاف وجهات نظرهما يرجع إلى عام ١٨٠٠ أي زمن كتابة المقدمة الأولى

١١) انظر النص رقم (١) في ملحق النصوص الإنجليزية.

للقصائد الفنائية، ولذا فهم يعتبر ون السيرة الأدبية ثورة من كولردج وهو في منتصف عمره على آرائه عندما كان في سن الشباب.

أما وليام هازلت (۱۷۷۸ - ۱۸۳۰) فقد تميز منذ صباء بعقلية يقظة وإدراك اجتماعي عميق ومزاج حاد، وقد بدأ يكتب للصحف والمجلات وهو في التالئة عشرة من عمره، وأصبح فيها بعد كانب مقالات محترف. أمضى هازلت الفترة من عام ۱۷۹۵ إلى عام ۱۸۰۲ في قراءات ثقافية بمنزل والده، وقد درس خلال هذه الفترة الشعراء والروائيين الإنجليز وأعمال بيرك (Burke) بيزك (Rousseau) وفي شتاء عام ۱۷۹۸ تقابل هازلت الشاعر، والتاقد كولردج وكان هذا ما المام التقى هازلت بوردزورث واطلع على مخطوط ما القصائد الفنائية به. وفي عام ۱۸۰۲ رحل هازلت إلى باريس حيث أمضى عشر سنوات احترف خلالها الرسم، لكته لم يتخل عن ولعه بالفكر الفلسفي. وسرعان ما هجر هازلت الرسم وصب جل اهتمامه على الدراسات الأدبية فأحرز شهرة كبيرة كمفكر راديكالي وكاتب نثر ذي أسلوب بارع. وفي عام ۱۸۱۲ ألقي هازلت سلسلة من المحاضرات في الفلسفة نثر ذي أسلوب بارع. وفي عام ۱۸۱۲ ألقي هازلت سلسلة من المحاضرات في الفلسفة أديا وخاصة في مجال النقد المسرحي.

وفي عام ۱۸۱۶ نشرت له مجلة الإجزامين((**) (The Examiner) أولى مقالاته النقدية الشهيرة وهي مقال عن قصيدة الرحلة (Excursion) للشاعر وردزورث، ثم ذاع صيته عندما بدأ مجرر لمجلة أدنيره النقدية (Edinburgh Reviewer) في نفس العام، وقد بلغ ذروة شهرته محررًا أدبيًا في جريدة المبطل (The Champion) في الفترة من عام ۱۸۱۸ إلى عام ۱۸۱۸.

وفى عام ۱۸۱۷ أصدر هازلت مجموعة مقالات عن الأدب والرجال والسلوكيات بعنوان المائدة المستديرة (The Round Table)، وفى نفس العام أصدر «شخصيات مسرحيات شكسير» (The Round Table) وقد لقى كتابه هذا نجاحًا كبيرًا بدين المجمور، وفى يناير عام ۱۸۱۸ بدأ هازلت بإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الشعراء الإنجليز فى معهد سوّرى (Surrey Institution) وقد جمع هذه المحاضرات وأصدرها كتابًا فى نفس العام الذى شهد بنه صداقته لشل وكيس، ولقد تميزت محاضراته بكثرة الاقتباسات من أشعار معاصريه.

وفي نوفمبر عام ١٨١٨ ألقى هازلت سلسلة ثانية من المحاضرات عن المسرح الفكاهي

^(*) وكانت مجلة أسهوعية يصدرها جون ولى هنت وكانت واسعة الانتشار في الأوساط السياسية.

الإنجليزي (English comic writers) وأصدرها كتابًا في عام ١٨١١، وألقى في نفس الصام سلسلة ثالثة من المحاضرات عن الأدب المسرحى في عصر البزاييث وأصدرها كتابًا في يناير عام المدا. (London وفي نفس العام بدأ هازلت يحرر سلسلة من المقالات النقدية لمجلة لندن (London magazine) مساحيها جون سكوتى وكان ذلك بدء المقد المعظيم والأخير في حياته المهنية ناقدًا أديبًا وكانت المحصلة صدور أشهر كتابين له: «حديث المائدة» (Table talk) نشر عام ١٨٢١/ و «المتحدث الصريح» (Plain Speaker) وقد نشر عام ١٨٢١.

أما الناقد الرابع فهو بيرسى بسش شيل (١٧٩٧ - ١٨٩٢).. وهناك خمسة مصادر أساسية الآراثه التقدية، وهذه المصادر الخدسة هي أشعاره ومقدمات قصائده الطويلة وبعض ملاحظاته عن الشعر التي وردت في رسائله وكتاباته النثرية ومقاله الشهير «دفاع عن الشعر» (Defence عن الشعر النقر في رسائله وكتاباته النثرية ومقاله الشهير «دفاع عن الشعر» (Teetry) الذي يعتبر أنضج الوثائق التي تتضمن آراءه التقدية. حيث أنه كتب هذا المقال الطويل قبل وفاته بنمانية عشر شهرًا، لذلك يمكس هذا المقال الكثير من الآراء التي ضمنها كتاباته النثرية والشعرية.

كتب شلى هذا المقال ردًا على مقال نشره صديقه الأديب الروائي توساس لاف بيكوك بعنوان «عصور الشعر الأربعة» (Thomas Love Peacock: Four Ages of Poetry) ادعى فيه أن الشعر مر بأربعة عصور في تطوره: عصر الحديد وعصر النهب وعصر الفضة وعصر التحاس وانتهى إلى أن شاعر عصره إنسان يعيش في عالم الماضي وأن أفكاره وآرامه ومشاعره لا تناسب المجتمع المتدين الذي يعيش فيه. فالشعر بما فيه من عاطفة غير مترزة وأنين وانتحاب لا يصنع الفلاسفة ولا المحكام ولا أي فرد عقلاني ذي نفع في أي درب من دروب الحياة، أن الشاعر في أي مجتمع متمدين مضيع لوقته وسارق لوقت الآخرين، وحجة بيكوك في ذلك أن هناك من الأشمار الجيدة التي كتبت في الماضي ما يكفي ويزيد لذلك الحيز الوجيز الذي يجب على أي مواطن يعيش في مجتمع متمدين أن يعطيه لمتمة قرامة الشعر، أشمار كتبت في يجتمع متمدين أن يعطيه لمتمة قرامة الشعر، أشمار كتبت في أوقات شعرية وهي تغوق، من كل النواحي، القصائد المطنعة التي تكتب في عصر غير شعري بقلم جاءة من الشعراء، وبيكوك بذلك يؤكد أن تقدم العلوم والفتون المفيدة وتطور المرفة السياسية والخلقية سيؤدي حدًا إلى تصابح هو دالشعر.

١ – مقهوم الشعر

تعل تعريف وردزورث للشعر بأنه «الانسياب التلقائي لمشاعر عارمة» soverflow of powerful feelings) من أسس النظرية overflow of powerful feelings) من أسس النظرية التقدية الرومانسية التي تعتبر الفن تعبيرًا عن شيء أو آخر. فأصل الشعر عند وردزورث هو الساعفة التي يسترجعها الشاعر في لحظات تأملية هادئة، وجوهر هذا التعريف هو أن الشاعر لا يستجيب لأى انطباع يتولد في نفسه استجابة فورية، ذلك أن هذا الانطباع وهذه المشاعر المن ولدت هذا الانطباع تفوص في أعماق نفسه حيث تتبلور وتنقى، ويختزن الشاعر الانطباع وهذه المشاعر والمشاعر المولدة له في صورة مثالية، فإذا ما استرجع الشاعر هذا الانطباع فيا بعد فإنه يسترجع في نفس الوقت الماطفة المولدة هذا الانطباع، أى أن الماطفة الأصلية التي صاحبيت الانطباع الأولى، فيعود بنفس الانطباع الأولى، فيعود بنفس الدية التي كان عليها أول مرة، فالشاعر يتمتع بدرجة عالية من المساسية تمكته من الديخة من المحدد في الشاعر إذن إنسان الطبيعة بقدرة فائقة على أحياء مدركاته المسية ومشاعره في غياب الأشياء المولدة لهذه الإدراكات الحسية والمشاعر.

وبلغة النقد الحديث نستطيع أن نقول: إن الشعر عند وردزورث هو تعبير عن الذات Self (Che Preiude) أي إطلاق الأحاسيس الشاعر الذاتية وعواطفه، ولنا في المقدمة (Che Preiude) خير مثال على هذا المفهوم لطبيعة الفن عند الرومانسيين، فيا هي إلا سيرة ذاتية منظومة شعرًا (Versified autobiography) وتقع في ثمانية آلاف وخسمائة بيت.

ولا بد لنا من أن تؤكد هنا أن وردزورث ليس من مناصرى الماطفة غير المصقولة فنيًّا، فهو عندما يعرف الشعر بأنه الانسياب التلقائي لمشاعر جياشه، نجده يتحفظ في تعريفه المعروف هذا ويضيف أن هذه المشاعر الجياشة تسترجع وتحس في لحظات هدوء وتأمل Recollected in) tranquility)، وهذه العملية هي أصل الشعر عنده.

وجدير بالملاحظة أن الماطفة المتأملة تنتج عاطفة جديدة هى من أصل الساطفة الأولى، ولكنها ليست هى نفسها قامًا. ويصف الناقد «رينيه ويليك» عملية الخلق الفني هذه التي يصورها وردزورث بالهبارات التالية: «إن عملية الحلق التي نصفها هنا تبدو وكأنها إشارة متعمدة للمشاعر الماضية التي تعود مرة أخرى إلى ألظهور ليست تمامًا كما كانت في الماضى وإنما شبيهة بها. وقد اعترف وردزورث في فقرات عديدة بمشاركة الوعى في النظم الشعرى(١).

وإذن فسلية الخلق الفني عند وردزورث هي عملية تأمل استرجاعية يلعب فيها الوعى دورًا هامًّا حيث أن عملية تأمل الماطفة المسترجمة عملية إدراكية، وهي تحول العاطفة الأصلية ألى عاطفة صافية منقاة، أى أن الشاعر يخبر نفس العاطفة في صورتها المثالية. ونعلم أن وردزورث يضع التأمل في المرتبة الثالثة فيها يبدو أنه ترتيب زمني افتراضي لمارسة الملكات الشعرية، " فالتأمل يحدد قيمة الأحداث أو الصور أو الأفكار أو المشاعر المعر عنها، وهو يلي عملية لانفعال العاطفي التي يخبرها الشاعر بعكم رهافة شعوره نتيجة ملاحظته شيئًا ما.

وكان وردزورث يدرك كل الإحراك أن للفن قراعد تجسل الفن صنمة (Workmanship) وأن نظم الشمر لابد أن يخضع لهذه القراعد. ولا يجد وردزورث تضارباً بين اتباع قواعد الصنمة الفنية واعتماد الشاعر على الإلهام الأصل، أى الدافع الداخل، إلا أنه يتردد في تحديد أصل الإلهام أو المنسى. قهو أحياناً يعرف الإلهام بأوقات تحل فيها بالشاعر قوة تحليلية، وأحياناً نجد يربط الإلهام بحياة الشاعر الداخلية، بل يصفه بأنه ينبعث من بالشعى السحيق، ويلحظ كثيرون من النقاد أن معظم أشعاره تنبعث من ماضيه؛ من ذكريات قد ترجع إلى عهد الطفولة. ألا أن وردزورث يرى أن قيمة الشعر لمفتيقية تكن في الأثر الذي يحدثه الشعر في نفس المنقي، فالشاعر لا يكتب شعره لمجرد تطهير عواطفه الذاتية، أو لمتمة النظم في حدذاتها، بل

* * *

أما كولردج فيذكر في الفصل الرابع من السيرة الأدبية أنه كان في الرابعة والعشرين عندما استمع إلى وردزورث يقرأ بعض أشعاره، وهو يذكر الأثر العميق الذي تركه شعر وردزورث في نضد. فقد رأى كولردج في شعر وردزورث علائم العبقرية الشعرية، فها هو ذا شاعر تحرر شعره من الأسلوب الشعرى المصطنع وتميز بأصالة الفكر والعاطفة. وكولدرج يعدد تلك الصفات في شعر وردزورث التي جعلته يحس أن شعره يختلف عن شعر من سيقوه من شعراء الثامن عشر، ويقرن شعره بشعر عظام الماضي أمثال ميلتون وشكسبير؛

⁽١) انظر اللحق الإنجليزي - النص رقم ٢.

«لقد كان اتحاد الشعور العميق بالفكر الأصيل، والتوازن الدقيق للمحقيقة في الملاحظة بقدرة الحيال في تعديل الموضوعات الملاحظة، وفوق ذلك كله الموهبة الأصيلة في نشر النفمة، الجوء ومعها عمق العالم المثال وارتفاعه، ذلك العالم الذي كان التعود قد أخفى كل رواء حوله أشكاله بهاء ووقائمه ومواقفه أمام النظرة العامة وكان قد أنضب منه الوميض والتدى»⁽¹⁾.

يتضح من وصف كولردج هذا أنه يربط بين المبترية الشعرية والقدرة على الجمع بين المبترية الشعرية والقدرة على الجمع بين الماطقة الجياشة وصدى مع إضفاء ألوان الحيال على هذه الاشياء فتبدو كأنها ليست هي نفس الاشياء التي ألفناها فقدت سحرها وجالها. ويتضح جليًّا أن كولردج قد افتتن بنوع من التوازن في الجمع بين المتناقضات وإحداث نوع من الانسجام والتألف بينها:

«كي لا نجد أى تناقض فى وحدة القديم مع الجديد وأن تحمل مشاعر الطفولة مع قرى الرجولة، وأن نجمة بين شعور الطفل بالتمجب والجدة مع المظاهر التي جعل منها مرود كل يوم لأربعين سنة تقريباً أمرًا مألوناً»

وهو يعتبر القدرة على إحداث هذا التوازن بين المتناقضات فتيدو كأنها في حالة تألف وانسجام دليلًا من دلائل المهترية بل هي المقياس الذي يغرق بين المبترية (Genius) والموهبة (Talent).

شعر كواردج عند استماعه لإحدى قصائد وردزورث أنها مثل رائع لعلائم العبقرية الشعرية، وأدى إحساسه بخصائص العبقرية الشعرية لوردزورث إلى تأمل مظاهر هذه العبقرية، والكشف عن سر أصالتها، وانتهى البحث بكولودج إلى نتيجة بارزة، وهى أن شعر القرن الثامن عشر كان محصلة مفهوم خاطئ لملكة الخيال. وأن هذا المفهوم الخاطيء لملكة الحيال كان وليد التيارات القلسفية السائدة في هذا العصر.

ومن الأهبية بمكان أن نؤكد أن وحدة العقل البشري هي جوهر نظريته التقدية، وهذا يفسر

⁽١) د. عبد المكيم حسان: سيرة أدبية ٧٢. وانظر الملحق الإنجليزي - النص رقم ١٣.

 ⁽۲) انظر الملحق الإنجليزي – النس رقم ٤.

لماذا يميل كولردج إلى عدم التمييز بين الشاعر وشعره، بل أحيانًا نجده يعتبر وصف الشاعر تعريفًا للشعر:

وهو بذلك يرى أن الشاعر وشعره شيء واحد، وسنده في ذلك أن أميز ما يميز قصيدة شعرية إنما ينبعث من عبقرية الشاعر، أى أن هناك تلاحًا بين عمليات الحلق الغنى في عقل الشاعر والعمل الفنى الذى هو ترجمة لفوية لهذه العمليات العقلية. وجدير بالذكر أن كولردج أحيانًا يحاكى شيلر والأخوة شليجل فيستخدم المصطلح «شعر» (Poetry) للإشارة لا إلى كل الفنون فحسب بل إلى كل نواحى النشاط الإنساني الحلاق. ومن ثم يعتبر كولردج المصلح الديني مارتن لوثر شاعرًا من أعظم شعراء البشرية.

ويسجل الناقد المؤرخ «ويليك» أن كولردج قد ميز بين شعر الفنون والشعر المعبر عنه باللغة:

> «ويحاول كولردج فى مكان ما أن يفرق بين Poesy و Poetry. إن Poesy هو اسم نوعى لجميع الفنون الجميلة. بينا Poetry ينبغى أن يقتصر على الأعمال التى يعبر عنها بالكلمات.

فالموسيقي عنده شعر الأذن, والرسم شعر العين، بل هو يعتبر كل أنواع الفنون الأخرى هشمرًا صامتًا (mute Poesy). ونستنتج من هذا أن كولردج كان من مناصرى مبدأ وحدة الفنون الحلاقة ولكنه لم يبد اهتمامًا بعلاقة الفنون بعضها بالبعض أو محاولة التمييز بين فن وآخر.

ويجب أن نلاحظ أن كولردج يحاول أن يحدد صفات الشعر المميزة بمقارنته بأنواع الكتابة الأخرى فالشعر يتميز بلغة بينة (Articulate language) وهو يختلف عن العلم والعلوم الأخلاقية في غايته ووظيفته، فهدف الشعر هو المتعة الحاضرة (Immediate Pleasure):

⁽١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥١. وانظر محلق النصوص الإنجليزية النص رقم ٥.

دالتصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذي يتمارض مع المؤلفات الملمية بأن يجمل المتعة لا الحقيقة هدف المباشر، ويتميز عن كل الأنواع الأخرى (التي تشترك معه في نفس الهدف) بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل الذي يتغق مع الإشباع المواضع من كل جزء من الأجزاء(١).

والمتعة الحاضرة هي وسيلة الشعر لبلوغ الخير الأسمى وهو غاية الشعر القصوى ومن هذا المنطلق فإن ما يحقق الخير الأسمى هو شعر:

> «إن كتابات أفلاطون والقسيس تيلور، والنظرية المقدسة لبيرنيت تقدم أدلة لا تنكر على أن أرقى أنواع الشعر يكن أن يوجد بدون وزن بل حتى بدون الأغراض الميزة للقصيدة «٢٠).

وقد يجد البعض تضاربًا بين قبوله لهذه التظريات العاطفية في أصل الشعر وبين وصفه للشاعر بأنه يتأمل ويخلق بحرضوعية تامة، وعلى ما يبدو فان كولردج يعتبر العاطفة الشعرية (Poetic Passion) أمرًا مختلفًا عن مجرد الانفعال (Emotion) وهو بذلك يقرن العاطفة الشعرية بتطلب من متطلبات الشعر الأساسية، وهو الإحساس الشخصى بالسعادة الفامرة أو ما كان كولردج يطلق عليه اسم والسلام الإلنهي (Peace of God) وهي حالة من الانفعال الروحي يفقد فيها الإنسان ذاته. ولنا في قصيدة (Ode to Dejection) خبر مثال على أن كولردج كان يربط بين الانفعال الروحي هذا، وتوهيج قوى الخيال الحلاق.

حاول كولردج إذن أن يعرف الشعر على ضوء التعريفات التقليدية فالشعر متمة لقارئه، وانقمال شعرى في وجدان الشاعر (Poetry) بل هو بين الشعر (Poetry) بل هو يقر بأن الشعر قد يوجد بعيدًا عن مجال الأوزان الشعرية فهناك من الشعر الأمثل ما يخلو من الأوزان الشعرية، وهو كشلى يعتبر أفلاطون شاعرًا خلاقًا، وكذلك الأسقف «تيلور» و «بيرنت».

أهم ما يتميز به تحليل كولردج للشعر هو إصراره على وحدة العمل الفنى وتكامله، فالعمل الفنى كل متكامل ويتميز بتفاعل أجزائه وتداخلها من أجل تكامل العمل الفنى كله. وقد تنبعت وحدة العمل الفنى من وجود فكرة أو عاطفة بارزة. وتتضع هذه الوحدة فى عالم المسرحية حيث

 ⁽١) د. عبد المكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٨. وانظر النص السابع في ملحق النصوص الإنجليزية.
 (٢) نفس المرجم ٢٥٠. وانظر النص الثامن في ملحق النصوص الإنجليزية.

يرى كولردج أن وحدة الاهتمام (Unity of Interest) أكثر نمالية من الوحدات «الأرسطية» الثلاث: وحدة الزمان والمكان والحدث. كذلك قد تنبت الوحدة من توحيد الصور البلاغية، أو إيضاح علاقات متعددة داخل العمل الفني. كولردج إذن يستعرض العمل الفني على ضوء الكل وهو يذهب إلى المدى الذي يؤكد عنده أننا لا نستطيع تفيير موضع كلمة واحدة، أو تفيير كلمة بأخرى في أعمال شكسيير وملتون دون إفساد العمل الفني، وإذا استعرضنا المصطلحات التي يستخدمها كولردج لوصف كيان العمل الفني، مصطلحات مثل «كل متكامل» (Whole) يستخدمها كولردج لوصف كيان العمل الفني، مصطلحات مثل «كل متكامل» (Continuity) و «استمرارية» (Continuity) أدركنا أنه يهدف إلى قاسك أجزاء العمل الفني (Coherence) في كل كامل متكامل.

والممل الذي يصور عالم الحقيقة بالإضافة إلى تسليط أضواء الخيال على هذا العالم, وإذا تسليط أن الممل المام، وإذا المام عن علاقة المعل الذي بالعالم الحقيقي فهو أيضًا رمز له. وعلينا أن نلحظ أن الممل الفني عند كولردج لا يحاكى الطبيعة فحسب وإنما يحاكى الطبيعة في صيفتها العالمية، وهذا يجعله يؤكد أن العالمية هي جوهر الشعر، فالشعر في جوهره شيء مثالى، والمثالية تقترن بالعالمية. غير أن كولردج يدرك أنا مشكلة الجمع بين الخاص والعام، والمحدد والعالمي، وهو يرى أن الخيال الحتفادي من المنابع والغرب المتحدد على المتحدد على

...

والشمر عند هازلت هو تعبير عن الانطباعات التي يخلقها في نفس الشاعر شيء ما أو حدث ما، وهو تعبير صادق ويتميز عن غيره من طرق التعبير بتناغم لفته، وهو لذلك يحرك خيال القارئ ومشاعره. الشعر إذن عنده هو لفة الخيال والعواطف، والشعر بذلك لفة عالمية، ويرتبط بكل ما يحدث لفة أو ألماً للنفس البشرية ونظم الشعر إنجاز إنساني رائع، ولذا ولد مع مولد البشرية وكان مصدر سعادتها واهتمامها على مر العصور.

والشعر عند هازلت هو الإحساس بالجمال، وهو بذلك أعمق وأكثر من مجرد كونه شكلًا من أشكال التمبير اللغوى، هو شكل لغوى ذو سطور تحوى عندًا معينًا من المقاطم (Syllables) ذات نهايات واحدة، وهازلت يؤكد مفهومه هذا ني بدء المقالة:

> «يعتقد الكتيرون أن الشعر شىء لا يوجد إلا فى الكتب، مصوغ فى أبيات من عشر مقاطع وبنهايات متماثلة. ولكن حيثها يوجد إحساس بالجمال أو بالقوة أو بالتناسق، كما هو فى حركة

موجة البحر أو فى تم الزهرة التي تنشر أوراقها العطرة فى الجو والتي تهب جمالها للشمس، حيثها يوجد هذا يوجد الشعر فى ولادته ا\'\.

وهازلت يؤكد أن أى فكرة أو عاطفة يجريها الشاعر فى أعماق وجدانه تصلح مادة للشعر. بل هو يؤكد أن مثل هذه الفكرة أو العاطفة التى تُحدث فى نفس الشاعر انطباعًا أصيلاً غالبًا ما تصاحبها رغبة جارفة للتعبير عنها، وغالبًا ما يخلق التعبير عنها لذة غامرة فى نفس السامع أو القارئ.

«لا يوجد فكر أو شعور يمكن أن يطرأ على بال الإنسان،
عا يشغف بتوصيله إلى الآخرين، أو ينصت الآخرون إليه في
چيجة، ثم لا يكون موضوعًا صالمًا للشم به (٢).

وهازلت بقوله هذا يؤكد ما ذهب إليه كل الشعراء والنقاد الرومانسيين من أن غاية الشعر هي المتعقد متمة لخالقه والماطفة، نجده هي المتعقد متمة لخالقه والماطفة، نجده يقر أن الخوف شعر، والأمل شعر، والمب شعر، وكذلك الحال بالنسبة للفيرة والإعجاب، وهو يذهب إلى المدى الذي يقرر عنده أن الشعر هو مادة الحياة وجوهرها، ونواة كل ما هو جميل في نفوس البشر، ولنا في قوله الشهير: إن الإنسان «حيوان شاعرى» خير دليل على اعتقاده أن الانسان يعيش في عالم من صنعه. ويعلق الناقد «فوكس» على موقف هازلت هذا:

«إنه يرى الجميع وهم يعيشون في عالم من خلقهم ومن ثم إذا ما كان الشعر حلمًا فإن مهمّة الحياة لا تختلف عنه. إن الإنسان «حيوان شاعرى» لأن الأحلام والرغبات والطموحات هي التي تكون عالمه، إن الشعر بإعطائه تعييرًا كاملًا لأعمق دخائل الفكر. أو المواطف التي لم تتحقق يساعد على تخفيف تلهف الإرادة غير الواضع والملم؟".

وحيث أن كلَّا منا يميش في عالمه الخاص، وحيث أن الشاعر يصف ما نفعله وما نفكر فيه. فالشعر هو التعبير الصادق عن الحياة. وهكذا عبر هوميروس (Homer) عن غضب «آخيل».

⁽١) انظر النص التاسم في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص العاشر في ملحق التصوص الإنجليزية.

⁽٣) انظر النص الحادي عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

وهازلت يجد دور الشاعر في تصور الحياة بكل جوانبها الطبيعية، وهذا يفسر هجومه على موقف أفلاطون من الشعراء: ·

دالقد أقصى أفلاطون الشعراء من جمهوريته، حتى لا تفسد أوصافهم الإنسان الطبيعى إنسانه الرياضى، الذي أراده بدون عواطف أو أحاسيس، لا يضحك ولا يبكى، ولا يشعر بالأسى أو الفضب لا يخفضه أو يرضه أى شىء. وكان ذلك خيالاً لم يوجد إلا في ذهن خالفه، وقد عمر عالم هو ميروس الشعرى أكثر من جمهورية أفلاطون الفلسفية (١١).

والشاعر بخياله يفوص في أعماق النفس البشرية، ويصور كل جوانبها، ويضرب هازلت مثلاً على ذلك بالشعر التراجيدي، فالشاعر التراجيدي يرقى بأحساس القارئ إلى أعلى درجات السعر والشفقة والرئاء (Pathos) وهو بتصويره التخيل لأحداث تراجيدية وكل ما يصحبها من مماناة ومقاساة يسمو بالقارئ من أدنى مراتب الكرب والبلاء إلى أعلى مراتب تأمل الحياة البشرية:

«إن الفعل ورد الفعل متساويان، إن شدة المعانـــة المباشــرة
 لا تعطينا إلا مطمحًا حادًا ومشاركة أكثر عمقًا مع عالم الحير المعادى.
 (7)

وهو يرى أن المسرحية التراجيدية التي أتقنها شكسبير هي خير ما يمثل الشعر الحقهى. فهي تحرك عواطفنا من الأعماق وتوقظ في نفوسنا المشاعر الإنسانية. وهغازلت» بقوله هذا يربط بين جودة الشعر وأثره النقشي في قارئه. وهذا يفسر قوله أن الشعر ينبع من كيان الإنسان الخلقي والفكرى ويصقل هذا الكيان:

> «إن الشعر المتقد بالعاطفة هو انبئاق من الجانب الأخلاقي والفكرى من طبيعتنا، بالإضافة إلى الجانب الحساس، والرغبة في المعرفة وإرادة العمل، والاندفاع للشعور، ويجب أن يتقرب من (يناشد) هذه الجوانب المختلفة من تكويننا لكي يكون كاملاً "10".

⁽١) انظر النص الثاني عشر في ملكني النصوص الإنجليزية.

 ⁽٢) انظر النص التالث عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص الراج عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

وهو كذلك يرى أن الشعر، والشعر التراجيدي على الأخص، يشبع في الإنسان نزعة فطرية، فالإنسان بطبيعته يتعشق كل ما يثير عواطفه، فالأطفال يجدون متعة في أقاصيص الأشباح والساحرات مما يقص عليهم بلغة نثرية مبسطة، والوعاظ يحذرون من الجحيم أكثر مما يبشرون بالجنة، بل هو يقرر:

> «أن الأيمان والكتايات ما هي إلا نوع من الشعر والبلاغة أكثر سوقية ₃(١).

فالشعر بكونه وليد العاطفة هو أقصح ما يعبر عنها بمنى أن الشعر هو أوضع ما يعبر به الإنسان عن إدراكه لأي شيء سواء كان ممتمًا أو مؤلًّا، حقيرًا أو مبجلًا، مبهجا أو غير مبهج، وهازلت يرى أن الإنسان يجد إشباعًا فكريًّا في إجادة التعبير عها يجيش بصدره:

> «إن التوافق-الكامل بين الصورة والكلمات مع المواطف التي لنا، والتي لا نستطيع أن نتخلص منها بأية طريقة أخرى، هو الذي يعطى رضًا عاجلًا للفكر. وهذا على حد سواء هو أصل الفطنة والتخيل والملهاة والمأساة، ولما هو سَمَام وما هـو مثعر

للشفقة و(٢)

وعيز هازات الشعر بأفضايته على غيره من الفنون على أساس القدرة التعبيرية، فنجده يهاجم من قالوا بأن الرسم أكثر قدرة من الشعر على إثارة الحيال، على أساس أن الرسام يستطيع أن يصور الأشياء بوضوح تام، وهو يقرر أن الشعر أكثر شاعرية من الرسم، فإذا كان الرسام يصور الشيء في حد ذاته فإن الشاعر يصور ما يتضمنه هذا الشيء:

> «إن الرسم يعطى الشيء نفسه، أما الشعر فيعطى ما يدل عليه ذلك الشيء، إن الرسم يتضمن ما يحتويه الشيء في داخله: أما الشعر فهو يوحى بما يوجد خارجه، بأية طريقة مرتبطة

وهو يرد هذه القدرة التعبيرية التي تصور الشيء وما يرمز إليه وما يرتبط به إلى ملكة الخيال، وإذا كان الرسام يستطيع أن يصور أي انفعال عاطفي فهو لا يستطيع أن يصور تطور

⁽١) انظر النص الخامس عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) أنظر النص السادس عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص السابع عشر في ملحق التصوص الإنجليزية.

الانفعال العاطفي وتباينه. فالشاعر باستخدامه صورًا متعددة يستطيع أن يعبر عما يجيش به صدر الإنسان من عواطف متعددة متباينة:

«إن الشعر في موضوعه وشكله هو المجاز أو الشعور الطبيعي
 ممتزجًا بالعاطفة والتخيل

نخلص من العرض السابق إلى أن هازلت بعكس الكتير من الأراء التى شاعت فى الفكر النقدى الرومانسى، مثال ذلك تعريفه الشعر بأنه تعبير عن عاطفة. وأن الشعر يرتبط بالنواحى الحلقية والفكرية فى الطبيعة البشرية. وأن الشعر بتناغم لفته هو أقرب الفنون إلى الموسيقى.

...

أما الشعر عند شلى فهو التعبير عن الخيال، وحيث أن الشعراء يستخدمون لفة بجازية فهو أقدر من غيرهم على تحديد علاقات الأشياء بعضها بالبعض وتصويرها، فتصبح سهلة الفهم، وهم باستخدامهم لفة بجازية بما فيها من تشبيهات وصور بلاغية يسهمون في إحياء اللغة حيث أنهم يحددون الارتباطات الفكرية الناشئة من استخدام اللغة المجازية ويحددون هذه الارتباطات.

ويعرف شلى الشعر تعريفاً أكثر تعديدًا بأنه تعبير عن التنسيقات اللغوية، وخاصة اللغة المؤونة (Metrical language) التي هي وليدة الخيال. وحيث أن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة تنتج عنها تركيبات أكثر تنوعا ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة، فهي إذن أكثر مرونة كوسيلة من وسائل التسير في الفنون الأخرى. اللغة إذن هي أقضل وسيلة للتعبير، وهذا يفسر لماذا لم تفق شهرة كبار التحاتين والرسامين ومؤلفي الموسيقي شهرة الشعراء، رغم أن الملكات الذاتية لعباقرة هذه الفنون لا تقل بحال عن ملكات من استخدموا اللغة للتعبير عن أفكارهم وهذا هو سر تفوق الشعراء على غيرهم من رجال الفن.

ولما كان الشعر أكثر تعبيرات الخيال ألفة وكمالاً، فإن شلى يتطرق إلى موضوع النثر والنظم وهو لا يقر التعسيم للتداول الذي يجعل الكلام نثرًا (Prose) ونظًا (Verse). وهو بذلك يمتبر أن التمييز بين الشعراء وكتاب النثر خطأ فادح. ونلحظ أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر (Apol- for Poetry) و والإخراف للشعر وليس سببًا له، ذلك أن كثيرًا من عمالقة الشعر لم ينظموا شعرهم، وكثيرون نظموا شعرهم ولا يستحقون أن يلقبوا بالشعراء. كذيرًا من عمالقة الشعر لم ينظموا شعرهم الإ ١٩٩٥) فأكد فى مقدمة قصائده الفنائية أن هذا التمييز

١١) انظر النص الثامن عشر في ملحق النصوص الإتجليزية.

بالنضاد بين الشعر والنثر. قد أدى إلى كثير من الارتباك والفوضى فى النقد الأدبي. ونادى بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس فلسفى لا على أساس شكل.

والشعر عند شلى يتميز بالتناغم والتناسق. وهذا التناغم لا يقل أهبية عن الألفاظ التي يستخدمها الشاعر لإحداث أثر فى نفس القارئ. ويستطرد فيقول: إنه ليس لزامًا على الشاعر أن يخضع شعره لشكل تقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقمليه النابض.

لا يلزم شلى الشاعر أن يخضم شعره لشكل تقليدى معين ليحقق التناغم اللغرى، وطبقا لهذا المفهوم للشعر يقول شلى إن أفلاطون كان شاعرًا من حيث إن صدق بجازاته ورونقها، وتناغم لغته من أقوى ما يستطيع العقل أن يدركه. لقد طرح أفلاطون جائباً أوزان الملحمة والمصد الفتائي والمسرحى لأنه كان يحاول أن يخلق انسجاما في الأفكار بجردًا من الشكل والأحداث. وكانت فقرات كلامه تتسم بإيقاع تناغمى (Cadency) وكذلك كان يبكون شاعرًا، إذ كانت لفته ذات إيقاع عذب يرضى المواطف مثلها كانت حكمة فلسفته الرائمة تشبع المقول. كذلك يعتبر على كل ثوار الثورات الفكرية شعراء، لأن فقرات حديثهم وكتاباتهم كانت تتسم بالتناسق والإيقاع وهي بذلك تحوى عناصر النظم الشعرى.

وإذا كانت القصة تتصف بالجزئية من حيث إنها تتنمى إلى فترة زمنية محددة، وترابط معين من الأحداث يستحيل تكراره مرة أخرى، فالقصيدة الشعرية صورة للحياة في حقيقتها الأبدية، وهي بذلك ذات صبغة عالمية شاملة. وشلى بذلك يمكس آراء أرسطو الذي قال إن الشعر هو أكثر أنواع الكتابة فلسفة من حيث إن جوهر اهتمامه هو الحقيقة المامة لا الحقيقة الفردية أو الحالية..

والشعر عند شلى يختلف عن الاستدلال والتعقل (Reason) فهذه عملية إرادية. أما نظم الشعر فلا يخضع للإرادة. فالإنسان لا يستطيع أن يقول إنى سأنظم شعرًا. ولا يستطيع أعظم الشعراء أن يدعى هذا الادعاء، ومن المعلوم أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر اعتبر الشعر موهبة إلهية وليس مهارة بشرية – وقد سبقهم إلى ذلك أفلاطون.

والمقل فى أثناء عملية الحلق الغنى يكون مثل جمرة تخمد تمريحيًّا. إلا أن هناك تأثيرًا خفيًّا يجعلها تتوهج من آن إلى آخر. ويرى شلى أن إدراك الشاعر الواعى لا يستطيع التنبؤ بحلول القوة أو انسحابها. ويذهب شلى إلى حد القول بأنه لو كان من الممكن أن يدوم هذا التأثير بكل قوته الأصلية لفاقت عظمة النتائج المترتبة حدودً ما يمكن أن نتنبأ به:

ه حين يبدأ النظم فمعنى هذا أن الإلهام بدأ في الأفـول، وأن

أعظم الشعر الذي تم إيصاله إلى العالم لم يكن إلا ظلاً ضعيفًا لتصورات الشاعر الأصلية «١١).

وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا ما إذا كانوا مخطئين في تأكيدهم، إن أروع شمر هو نتاج المماناة والدراية، وشلى يرى أن أعظم ما يفعله الشاعر، هو أن يستغل فترات توهج الوحى ليربط بين أجزاء قصيدته. وهو يقول: إن هذه الغريزة وهذا الحدس للملكة الشاعرية يمكن ملاحظتها بطريقة أوضح في الفنون التشكيلية والتصويرية. إن أى تمثال رائع أو لوحة رائمة تتمو في مخيلة الفنان مثلا ينمو الجنين في رحم أمه. إن العقل الذي يحرك اليد خلال عملية تشكيل التمثال أو الصورة لا يستطيع أن يفسر لنفسه أصل هذه العملية أو تناميها أو وسائلها.

ويعتبر ودفاع شلى عن الشعر» وثيقة من وثائق ثلاث هامة تشرح النظرية الرومانسية في الشعر، ورغم أن دفاع شلى يتضمن القليل من نظريات معاصريه كوردزورث وكولردج، لكنه يمكن الكثير مما كتبه الكلاسيون القدامي في الشعر أمثال أرسطو، وهوراس، وأفلاطون، على وجه الحتصوص لشدة تأثر شلى بقلسفته. وقد استخدم شلى آراء أفلاطون الواردة في محاوراته الشهيرة ليفند آراء يكوك وآراء أفلاطون التي وردت في «الجمهورية». أن بصيرة شلى الصوفية في طبيعة الشعر الإلمي تمكس تأثره العميق بأفلاطون، ولقد آمن شلى بأنه لكى يصبح اللد شاعرًا عليه أولاً أن يفهم طبيعة الحبر.

من الواضح أن هدف شلى هو الدفاع عن الشعر بوجه عام وليس عن مذهب شعرى معين، ولذلك يلحظ الناقد «برادلي» أن الشعر الذي يدافع عنه شلى هو كل ما ينتج عن الخيال الحلاق عند الفنان، وهو بذلك يشمل الأدب نترًا كان أم شعرًا، ويشمل كل الفنون الجميلة بل كان ما يخلقه الفنان في سعيه نحو الكمال.

ويرى «برادل» أن نظرية شل في الشعر، هي أن الشعر يصور ما هو مثاني رغم أن طريقته في تقديم المثالية هي طريقة مباشرة أحيانًا وغير مباشرة أحيانًا أخرى. لكنه يستطرد فيقول إن شل – على ما يبدو – يقضل المعالجة غير المباشرة للكمال المثالي. ويستند «برادلي» في رأيه نفذ إلى رأى شل في مسرحيته التراجيدية «تشنسي» فقد اعتبرها أقمل قيمة من أعماله الأخرى، وكذلك إلى عدم رضا شلى عن الفن الكوميدي. كذلك يرى «برادلي» أن موقف شلى من الشعر التراجيدي والبطولي الذي يصور نواحي بعيدة عن الكمال موقف فيه تردد. ألم

⁽١) انظر النص التاسع عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

يعتبر شلى «بروميشيوس» شخصية أكثر شاعرية من شيطان ملتــون لخلوه من العيوب التي تشوب شخصية الشيطان في «الفردوس المفقود»؟ فالشعر عند شلى يجب أن يجرد المثالية.

كذلك يرى ه برادلي « أن شعر يجعلنا نرى بوضوح بعض معتقداته في الأخلاق، وذلك رغم تأكيده في دفاعه عن الشعر على عيب الشعر التعليمي، إذ أن الشاعر لا يجب أن يعبر عن مفهومه للخير والشر، أو يجعل من شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقي، وهو لا يرى أى تناقض بين أقواله وممارسته الشعرية، إن ما كان شلى يعيبه هو أن يجعل الشاعر من شعره وسيلة إملام درس خلقى، أو وسيلة نشر معتقدات خلقية مرتبطة بعصر الشاعر، وهذا عند شلى يختلف كلية عن إنتاج أثر خلقى في نفس القارئ.

لقد أكد شلى فى دفاعه عن الشعر أن الشاعر فى أثناء عملية الحلق الفنى يخضع لتأثير قرة لا سيطرة له عليها، وهو بذلك يبدع صور الكمال فى أمثل صورة، بل هو يقول: إن عقل الشاعر لا يكون هذه الصور لأنها هى التى تكون نفسها فى عقل الشاعر، ويرى «يرادلى» -كغيره من النقاد - إن اعتقاد شلى هذا إنما هو تأكيد لاهتمام شلى وإيمانه بالإلهام، ويستند فى ذلك إلى قول شلى بأن عملية الخلق الفنى تعود فى أصلها إلى لحظات مقدسة.

ويرى «برادل» أنَّ فيها قاله شلى في موضوع الإلهام قدرًا من التهويل، ويرجع هذا إلى المودى الذى اتخذه شلى من النفكير التعقل المحض (Cold reason) والقصد المتصد (Calculation). ويرى برادلى أن شلى قد تناسى حقيقة هامة، وهى أن الشاعر عندما يصحع ويعيد تشكيل قصيدته، يصبر قادرًا على إحياء قوة الدافع الأصلى إلى درجة ما. ويستطرد «برادلى» فيقول إننا نعلم من شلى نفسه أن أعظم أشماره قد كلفته جهدًا عظيًا، كها أن هناك قراءات مختلفة في مخطوطاته، التى خلفها وراءه، إلا أن «برادلى» يقر أن ما يقوله شلى في دفاعه، يمثل إلى حد كبير طريقته في نظم الشعر. كان شلى يترك العنان الأفكاره، وهى تتدفق دون أن يتمهل ليكمل بينًا غير منسجم، أو ليبحث عن كلمة لم تواتمه في لمظنهها. ويتفق «برادلي» مع ما قاله «جون كيتس» أنه كان من الممكن لشلى أن يكون فنانًا بدرجة أكبر مما ظهر عليها.

٢ – لغة الشعر

كان وروزورث يبدى اهتمامًا شديدًا بلغة الشعر (Poetic Diction) مما جعل كثيرين من المتقاد يعتبرون آرامه في لغة الشعر جوهر مقدماته التقدية لقصائده الفنائية. كان وروزورث يرى التأمور التي يختلفون فيها. ومن أهم ما يتشايه فيه الأمور التي يختلفون فيها. ومن أهم ما يتشايه فيه البشر الفرائز الأولية والمواطف البشرية، ولذا اعتبرها وروزورث أعمق عناصر السطبيعة البشرية، ولذلك فهي أفضل مواضيع الشعر، وكان يعتقد أن أنقى صورة لهذه الفرائز الأولية والمواطف البشرية، توجد عند أهالي الريف البسطاء عن لم تفسدهم حضارة المدينة، ولذا اتحبه الي لمقد المنافقة عنها المدينة، ولذا اتحبه

وفي عام ١٧٩٨ قدم وردزورت قصائده الفنائية تجربة جديدة في عالم الشعر، تهدف إلى المكانية تطوير لقة الموار العادى بين أفراد الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع، واستخدامها لإيجاد المتمة الشعرية، وفي مقدمة طبعة عام ١٨٠٠ قدم وردزورث تعريفًا أكثر دقة لمفهومه للغة الشعر، إذ قال: إنه كتب قصائده الفنائية بلغة مختارة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية. ولو أنه وقف عند هذا الحد لصعب على غيره من الثقاد أن يهاجوا مفهومه للغة الشعر، ولكته ذهب إلى أبعد من ذلك فأكد أنه ليس هناك فارق أو اختلاف حتمى بين لغة النثر ولمفة النظم الشعرى (Metro) فبجلب على نفسه نقدًا عنيفًا، ولاسيها من رفيق حيات كولردج. وجدير بالملاحظة أنه باستثناء، موقفه من الأوزان الشعرية (Metro) فإن تحليل وردزورث لأصل الأسلوب الشعرى وطبيعته مقنع كل الإقتاع.

يقول وردزورث: إن الرعيل الأول من شعراء الأمم المختلفة - كتبوا شعرهم بعاطفة فياضة مستخدمين تعبيرات بجازية تبيض بالحياة للتعبير عن الانسياب التلقائي للمشاعر الجياشة، ثم خلفهم شعراء قلدوا نفس اللغة لإثارة مشاعر وأحاسيس لم يجربوها ففقدت لفة الشعر رونقها وأصالتها. لذا حاول وردزورث أن يعبد صياغة هذه اللغة بأن يضفى عليها دف، العاطفة وحيوية اللغة العادية التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية. وقد نبحت تجربته الشعرية نجاحًا نبيطًا في المجلد الثاني الذي يجرب بحبوعة قصائد هاوسي» الشهيرة (Lucy Pocms) وهي تحقة قنية تتسم ببساطة أصيلة ينبد أن نجد نظيرًا لها في الشعر الإنجياري.

وكان وردزورث يؤكد أنه لا يوجد أى فارق حتمى بين لفة النقر الجيد ولفة النظم الشعرى،
بل ذهب إلى المدى الذى أكد فيه أن الززن عرضى، شأنه شأن الطلاء الذى يزيد من تألق
المتألق في ذاته، وهو يرى أن الوزن ليس جزةًا، أساسيًّا من جوهر الشعر، ويرى أن الوزن هو
من عمل المتأخرين من الشعراء، وأن أقدم الشعراء ربا لم يستخدموا الوزن في الشعر، وهو
بذلك يرى أن الوزن قد استحدث كزخرف الشعر ومصدر لمتمة إضافية، إلا أن وردزورث يدرك
قامًا قدرة الوزن على ضبط العواطف والتحكم فيها، بل هو يلحظ أن الرزن بإيقاعاته المنظمة
هو مصدر متمة يتوقعها القارئ، وتجعله يستمتع بأمور في الشعر قد تبدو غير محتمة إذا ما نثرت.
غير أنه لا يبحث في كيفية حدوث الوزن، أو علاقة الوزن باللغة الشعرية أو الأسلوب
غير أنه لا يبحث في كيفية حدوث الوزن، أو علاقة الوزن باللغة الشعرية أو الأسلوب
حد ذاتها نتاج للماطفة. وهذا يفسر لماذا كانت تجديداته في مجال الأوزان الشعرية قليلة غير
ناجحة، لذلك نجده يتمسك بالأوزان الشائعة ويبدع في مجال السونيت (Sonnet) والقصيدة
الدنائية المنظمة (Ballads).

وتعبر آراء رودزورث التقدية في لغة الشعر أساسًا من أسس نظريته التقدية، بل إنها الدافع الأساسي لثورته على الأسلوب الشعرى الذي تميز به المتأخرون من شعراء القرن الشامن عشر، وهو جانب من جوانب تلك المجموعة من الآثار الأدبية التي أسسها دريدن (Dryden) وتبناها معاصروه، والتي أصبحت بمضى الزمن قوالب بالية، تار عليها دعاة التجديد كوردزورث. لقد رفع وردزورث لواء لفة المياة اليومية وفضلها على اللفة اللامعة المثالية من الإحساس، وهو بذلك يعتبر أن الأسلوب الشعرى يجب أن يحاكى اللفة الطبيعية ويعكسها.

ولايد لنا من أن نحلل الأسباب التى جملت ورجزورت يقور على الأسلوب الشعرى بهداه الضيق، أى الأسلوب الشعرى الذى يفترض أن هناك ألفاطًا شعرية محمدة يستخدمها الشعراء، وألفاطًا غير شعرية على الشاعر أن يتجنبها. كذلك اعترض ورجزورث على بعض الحمائص الأسلوبية التى تميز بها شعرهم، نذكر منها شيوع استخدام الاصطلاحات اللاتينية (Intinisms) والاتحراف أو التجاوز عن القواعد اللغوية الثابتة (Erammatical Licenses) كذلك نجده يعترض على استخدام الميثولوجيا الكلاسية أو خلع المشاعر البشرية على الظواهر الطبيعية (Pathetic Fallacy) إن لم يكن هذا التشخيص ضروريًا ويخدم للمنى. كذلك نجد في كتاباته النقدية اعتراضًا على بعض خصائص الشعر الإنجليزى في القرن السابع عشر، مثل غرابة المنى (Haperboles) والغلو الزائد في التعيير (Ver- اللغظى - Hisperboles) والغلو الزائد في التعيير (bay Wit) والتلاعب اللغظى - bay Wit)

ولعل أهم ما نبدأ به مناقشتنا لهذا الجانب الهام من نظريته النقدية هو تحديد ما كان وردزورث يقصد بالاصطلاح «اللغة الطبيعية» (Natural Language)، ولو أنه قصد بهذا بالاصطلاح اللغة العملية للريفيين (Rustics) في عصره لوجدنا أن هذا التعريف لا ينطبق على كثير من قصائد الغنائية، وقد وصفها هو نفسه بأنها تجرية شعرية بعل أحس في مقدمات الطبعات التالية بأن ما أبداء من ملاحظات عن لفة الشعر لا يصلح أن يوضع في مقدمة «القصائد الفنائية» ووضعه في خاتة المجموعة (Appeadix). هذا بالإضافة إلى أنه طور مفهومه هذا، فأحيانًا نجده يعرف لفقة الشعر على أساس اجتماعي، فيقابل لفة أهل الريف بلغة سكان المدن. وهناك دلالات كبيرة في كتاباته النقدية تكشف عن اهتمامه بصلاقة اللغة بالبيئة

«إن الحياة المتواضمة والريفية كانت عادة تختار لأنه. في تلك الحالة تجد العواطف الأساسية للقلب تربة أصلح يمكنها فيها أن تصل إلى نضوجها، وهي أقل تعرضا للتقيد وتتحدث لفة أكثر بساطة وأكثر تأكيداً.\!\.

وأحيانا نجده يعرف لفة الشعر بطريقة يصعب معها التمييز بين لفة الريفيين واللغة الإنسانية الماملة، اللغة الماطقية التي ينتقيها الشاعر للتعبير عن نفسه، وهو يحدد ملامح هذه اللغة، فهي لفة مختارة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، وهي لغة تتسم بالتعبير البسيط والبعد عن التعقيد هي لغة ينقبها الشاعر من كافة الشوائب. يحدثنا وروذورث في مقدمات تصائده الفائلة فقد ل:

هوقد نشر على أنه تجربة رجوت أن تكون منطوية على شيء من الجدوى في إتبات إلى أي مدى يكن - عن طريق وضع منتخب من اللغة الواقعية للناس وهم في حالة إحساس واضح في شكل منظوم - إتاحة ذلك النوع وذلك القدر من للتعمة اللذين يكن لشاعر. عقلاً أن يجاول إتاحتهاء "ا.

⁽١) انظر النص المشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

 ⁽٢) د. عبد الحكم حسان: الأقياصيص الشعرية ٤٣٦. وانظر النص الحبادي والعشرين في ملحق النصوص الإنجازية.

من الواضع أن وردزورث يربط هذه اللفة بالعاطفة، وهو يؤكد أهمية عنصر الاختيار، مما جمل ناقدًا وكرينيه ويليك» يعتبر أن ووردزورث» قد انتهى إلى مفهوم للفة الشعر يقترب من مفهرم الكلاسية الجديدة. حيث أن وردزورث أكد أن هناك مبادئ عامة يتسمك بها كبار كتاب مختلف الأمم وأنه بالإشارة إلى «لفة البشرية العامة» إنما يؤكد أن اللغة لبابًا يفهمه الجميع ولا يجب على الشاعر أن يجهد عن هذا اللباب.

فلفة الشعر عند رودزوث ترتيط بالعاطفة من حيث إنها تتنج من انفعال عاطفى جياش (Vivid sensation) وتتسم بنوع من الواقعية والطبيعية من حيث إنها غنارة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، وهي لفة تتسم بالعالمية (Universality) من حيث إنها تتسمك بلباب اللفة الذي يفهمه الجميع ويتذوقونه، وجدير بالملاحظة أن الربط بين اللغة التاعرة (Poetic Language) والإحساس العاطفي الصادق هو أساس من الأسس الهامة في الشعر وردزورث للأسلوب الشعري، فالعاطفة واللغة المجازية عنده متلازمتان، فالاستعارة ترتيط بالعاطفة بعني أن الشاعر يستخدم اللغة المجازية يطريقة تلقائية عندما يكون في حالة انغمال عاطفي صادق، وهذه اللغة المجازية اعدد تقدرب كثيرًا من لغة الإنسان البدائي.

كذلك كان وردزورث يدرك كل الإدراك أن هدف الشعر ليس غرس مبادئ الأخلاق فحسب، بل إنه أيضًا توفير المتعد للقارئ، وهو يدرك أن الأوزان الشعرية هي عنصر من عناصر زيادة متعة قراءة الشعر، وذلك رغم ميله إلى اعتبار الأوزان الشعرية توعًا من الجمال الإضافي في الشعر. ومن الواضع أنه بقوله هذا إنما يريد أن يعارض الاتجاه الذي قد يمتبر الأوزان الشعرية مقدمة تمهد تحو إضافة نواحي اختلاف صياغية تتعلق بالأسلوب الشعري، أو بناء الجمل نما قد يباعد بين اللغة الشعرية، واللغة العادية، فهو يدرك كل الإدراك أن الأوزان الشعرية تضفى على لفة الشعر بعدًا جاليًّا يرتفع بعقل القارئ إلى مسترى جديد من الإدراك. وهو يقر بأن الوزن يلطف المواطف ويكبح جماحها ويكسب اللغة الشعرية وجودًا غير مادي، فقارئ الشعر ينتابه إحساس خفى بأن لغة الشعر قريبة جدًّا من اللغة العادية رغم أنها تختلف عن اللغة العادية اختلاقًا بينًا بسبب الوزن، وهذا يعني أن وردزورث يلتجن إلى الفكرة القدية وهي أن الوزن في الشعر يوحى بإدراك التشابه بين اللامتشابهات.

...

وإذا انتقلنا إلى كولردج وجدناه في أكتوير من عام ١٨٠٢ يكتب إلى وتوم ودجوود» (Tom) Wedgwood) يخبره أنه بصدد إعداد مؤلف يعرض آراءه في الأسلوب النثري والسمري. ويتضح من هذا المطاب أنه في ذلك الوقت كان قد اتخذ موقفًا من قضية الأسلوب الشعرى بخالف موقف وردزورث:

> ووالآن قد يعد من المقدمة إلى درجة أنه يشعر أن لغة الشعر تحتاج إلى نوع من التسامي عن لغة الحياة الواقعية»(١).

ولقد اهتم كواردج وردوزورث كثيرًا بعملية المواصة بين المتناقضات فنجدهما يتحدثان عن Simili- نشابها بين اللامتشابهات Simili- التشابه حيث لا تشابه tude with dissimilirude ويجدان تشابها بين اللامتشابهات tude with dissimilirude في معرض شرح نظريتها في لفة الشعر، وهي لفة تشبه اللفة العادية وتختلف عنها tude with dissimilirude tanguage which is at once" the same as, yet other than the language of لذا نجد كولردج يطبق نفس المبدأ في وصف الأصل الأوزان الشعرية (Metre). فالشاعر يحدث انزانا بين شيئين متناقضين: العاطفة والإرادة، فبينها تتطلب العاطفة عُملًا من فالشاعر يحدث انزانا بين شيئين متناقضين: العاطفة والإرادة، فبينها تتطلب العاطفة عُملًا من أن اللفة الشعرية العالية، يحاول الشاعر أن يسيطر بإرادة على آثار العاطفة، وهو لذلك يرى أن تفاعل العاطفة مع الإرادة هو الذي يخلق هذا التناسق الذي اصطلح على تسميته بالأوزان الشعرية المعاطفة على تسميته بالأوزان

والشمر عنده عاطفة في جوهره، ومفهومه عن المناطقة مفهوم محمد. فهو يقصد المناطقة التي تتير في الشاعر أسس البراعة الشعرية: اللفة المجازية والأوزان الشعرية، وكولردج برأيه هذا إنها يعبر عن قبوله لنظريات الفنية البدائية (Primitivistic theories) التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر، والتي كانت تقول: أن العواطف الجياشة تنطلب لفة عالية المجازية وإيقاعات منتظمة، وهو يرى أن السيغ البلاغية (Figures of Speech) هي وليدة العاطفة، يل ويؤكد على أن الأوزان الشعرية تتضمن عاطفة جياشة. ويكننا القول: إن كولردج يقبل وأي رودذورث في تاريخ تطور الأسلوب الشعرى، إلا أن موقفه يخالف موقف وردزورث الذي كان يعتبر أن اللغة المطبيعية المفهمة بالماطفة هي الأصل في الأسلوب الشعرى، إلا أن موقفه يخالف موقف وردزورث الذي كان يعتبر الوزن الشعرى نوعًا من الجمال الإضافي (Super added charm). إنه يرى أن الوزن الشعرية تحدث نوعًا من الإرتقاء القارئ. ليس هذا فحسب بل هو يؤكد أن الأوزان السعرية تحدث نوعًا من الارتقاء (Heightening distancing power of metre). والارتقاء هنا بنعر إلى تحول عاطفة القارئ إلى انفعال شعرى، والشعر يحدث أثره الجمالي هذا باستخدام بنغ تشبه لفة النثر وفي الوقت نفسه تختلف عنها. أو ما يعبر عنه كولردج بعبارته الشهيرة الشهيرة الشهرية الشهرة الشهرة الشهرة المنهارة الشهيرة الشهرة عالم المراته الشهرة الشهرة الشهرة الشهرة المناه الموانة الشهرة الشهرة المناه المناء المناه المن

١١) انظر النص التاق والعشرين في ملحق التصوص الإنجليزية.

«اختلاف دون انفصام» (Distinction without disjunction) وحجته فى ذلك أن التكامل الفنى لا يتأتى إلا من تناسق الأجزاء المكونة لهذا الشكل:

> «عملية التأليف الشعرى ذاتها تكون، ومسموح لها بأن تتضمن وأن تنتج، حالة غير عادية من الاستثارة تبرر يطبيعة المال وتطلب اختلاقًا مقابلًا في اللغة لا يقل صدقًا رغم أنه لا يكون بنفس المستوى، عن ثورة الحب والحوف والقضب والثيرة»^(١).

فلفة الشعر عنده لابد أن تتميز من لفة النثر، ويتولد هذا التمييز من التوازن الذي يحدثه الشاعر بين الوزن والتناغم، وهو يعنى بالوزن أتماط الأوزان الشعرية والتناغم هو تناغم اللغة المادية، وهو يؤكد أن مصدرًا من مصادر المتعة الشعرية إنما ينبع من توقع القارئ أن لفة الشعر هى كالموسيقى، ولعل أهم ما يقوله كولردج في هذا المجال هـو أن الأوزان الشعرية جزء لا يتجزأ من هذا الكيان المضوى (العمل الفني)، وأن نتيجة الأوزان الشعرية إنما تنبع من تناسقها مع سائر الأحزاء:

> «الوزن فى ذاته هو ببساطة باعث للانتباه، ولهذا فهو يشير السؤال التالى: لماذا يبعث الانتباه بهذه الطريقة؟ لا يمكن أن يجاب على هذا السؤال بتعة الموزن ذاتها فقد بينا أن هذه مشروطة بمناسبة الأفكار والتعبيرات التى يضاف إليها الشكل المنظرم ومعتمدة عليها»⁽¹⁷⁾

. . .

ويعزو هازلت تغوى الشعر على غيره من الفنون إلى أن وسيلته في التعبير هي اللفة، وهي لفة تقترب في تناغمها من الموسيقي، وهذا يدفعه إلى التساؤل عن جوهر الشعر، أي ماهية ذلك الذي يحتم أن يكون التعبير عن بعض الأفكار نثرًا بينها يكون التعبير عن أفكار أخرى نظاً)، وهو يقتبس من ملتون نظريته في الشعر بأنه:

«الأنكار التي تحرك بطريقة طوعية أرقامًا متوافقة» (١٣٠).

مؤكدًا بذلك أن هناك أفكارًا معينة تتطلب تعبيرًا بالتناغم الموسيقي أي تتوافق الأفكار مع

١١) د. عبد الحكيم حسان سيرة أدبع ٣٠٣. وانظر النص النالب والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) د. عبد الحكيم حسان سيرة أدبيه ٢٩٩. وانظر النص الرابع والعشرين في ملحق التصوص الإنجليزية.

اللغة. مثلما تتوافق الرقصات مع الأغلق المصاحبة لها. والذي بيمنا هنا هو أنه يقرن التعبير الشعرى بنوع من النتاغم المستخدم للتعبير عن هذه الأفكار:

> وإنه موسيقى اللغة وهي تتجاوب مع موسيقى العقل وكأنها تحلّ الروح السرية للتوافقه^(۱).

وهو يقرر أن العاطفة الجياشة تخلق لفة تنطلب أن تنسم بالتناغم والإيقاع الموسيقى، بحيث يصبح الصوت صدى للإحساس وتصبح القصيدة مقطوعة موسيقية تلتحم فيها المقياطم والأبيات مثليا تلتحم المواطف وتمتزج:

> وحيثها يتحول المديث (النطق) إلى تنفيم فيان الشعر يبدأ. وحيث تعطى فكرة ما النفعة واللون إلى الأفكار الأخرى، وحيث يذيب إحساس ما الإحساسات الأخرى فيه، فإنه لا يوجد سبب يمنع من امتداد نفس المبدأ إلى الأصوات التي يعبر الصوت عن طريقها عن أحاسيس الروح هذه، ويخزج المقاطم والأبيات بعضها ببحض "".

فإذا كنا نعقق قدرًا من التناغم في حديثنا المادى عن طريق طبقات الصوت فإن الشعر يحقق هذا التناغم بطريقة نظامية وذلك عن طريق رصف المقاطع المنتظمة -Regular colloca) tion of syllables).

* * *

واتخذ شلى موقفًا ممائلًا لموقف هازلت. فهو يرى أن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة تنتج عنها تركيبات أكثر ننوعًا ودقة من تلك التركيبات التائجة عن استخدام اللون أو المشكل أو الحركة.

ويرى شلى أن مراعاة هذا التناغم في لغة ذرى المقول الشعرية، هو الذي أوجد الوزن في الشمرية، هو الذي أوجد الوزن في الشاعر الشمر أو نظامًا سيئًا للأشكال التقليدي للتناغم اللغوى، وهو يرى أنه ليس لزامًا على الشاعر أن يخضع شعره لهذا الشكل التقليدي ليحقق التناغم اللغوى الذي هو روح الشعر وقلب النابض. ورغم إقراره أن استخدام الأوزان الشعرية ملائم وشائع في بعض الحالات، فإنه يرى أنه يجب على كل شاعر عظيم أن يبتدع جديدًا ويضيف إلى غذج من سبقوه فيا يتملق بالكيان الصحيح الطريقته الخاصة في النظم.

⁽١) انظر النص السادس والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص السابع والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ورغم ما لاحظه معظم النقاد من أن دفاع شلى عن الشعر لم يتناول أمورًا فنية مثل دور المروض (Metrics) وخصائص لفنة الشعر، فإنه اتخذ موقفًا من اللغة الشمرية في مقدمته لمسرحية «تشنسي» (The Cenci) كموقف كولردج من اللغة الشعرية في «السيرة الأدبية»:

> «في هذا الصد، فإنى أوافق تمامًا هؤلاء النقاد المحدين الذين يؤكدون أنه لكى نحرًك الناس إلى التماطف المقيقي فإن علينا أن نستمعل لفة الناس المألوفة.. ولكن يجب أن تكون اللفة المقيقية للناس جيمًا وليست لفة طبقة معينة ينتمى الكاتب إلى مجتمعها (١٧).

⁽١) انظر النص الثامن والمشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

٣ – الخيال والتوهم

يرى الناقد «موريس بورا» أن وروزورث وكولردج يتفقان في كثير مع النقاد بشأن ماهية الحيال، والخيال عند وروزورث هو أهم هبه يتمتع بها الشاعر،ولنا في «قصائد الخيال، (Poems«الله وقصائد الخيال، of the Imagination) خير مثال على الجمع بين القوة الحلاقة «البصيرة الرؤيوية» (Visionary Insight) التي يترنها وروزورث بالخيال والتي تمكن الشاعر من أن ينفذ ببصيرته إلى المالم اللامرتي، وهو يقرن الحيال بالمرفة إذ نجده يعتبر الحيال نوعًا من البصيرة المقلانية (Intellectual Intuition) أي واحدة من ملكات المعرفة المليا فهو يعتبر الحيال:

«المقدرة التى عن طريقها يتصور الشاعر وينتج الصور والأشكال الفردية التى تصاغ فيها الآراء الكلية أوالتحريدات»(١).

وهذا يعنى أن الشاعر لا يستخدم خياله في تفهم جوهر الأشياء فحسب، بل يستخدم خياله أيضًا في خلق تلك الصور الشعرية، التي تتضمن حقائق الأشياء وجوهرها، فالشاعر يشبه الفيلسوف من حيث هدف نشاطه، ويختلف في طريقة العرض، فبينيا يعرض الفيلسوف حقائق الأشياء بطريقة تجريدية يلجأ الشاعر إلى الصور الشعرية. إلا أن الناقد «رينيه ويليك» يرى أن أكثر مفاهيم الخيال شيوعًا تند ورحزورث هو أن الخيال يرتبئباللانهائية، وهو في ذلك يقترن بالمشاعر الدينية. وقد عرض ورحزورث المفهرم الخيال في مقدمة عام ١٨١٥ مستخدمًا أمثلة من نصوص شعرية لإيضاح مفهومه عن الخيال والفرق بين الخيال والتوهم. ولعل أول ما يسترعي انتباه الدارس في هذه المقدمة، هو رفض ورحزورث لتعريفات الخيال والتوهم المادية التي تعتبر الخيال والتوهم المدادية التي تعتبر بعط الخيال والتوهم المدادية التي تعتبر بمطالح خلق، أي إنشاء فني ويخضم الخوانين محددة:

«إن الخيال..... ليست له أية إشارة للصور التي لا تتعدى أن تكون نسخة أمينة، موجودة في العقل، لأشياء خارجية غائبة،

⁽١) انظر النص التاسع والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ولكنه كلمة ذات أهمية عالية وتعنى ما يعمله العقل بهذه الأشياء، وعمليات الخلق والنظم التي تحكمها قوانين معينة ثابتة ١٠٤،

ويضرب وردزورث مثلاً على الحيال بقوله في إحدى قصائده عن طائر الوقواق To the) Cuckoo؟:

> هل أسميك طائرًا أم مجرد صوت هائم؟^(۱).

فالإشارة هنا إلى «صوت هائم» تنبع من خيال الشاعر الذي يغرض انطباعه على الشيء الموصوف، فالوقواق في انطباع الشاعر صوت هائم وليس وجودًا جسديًّا، وحيث أن هذا الانطباع يخالف حقيقة الشيء، فإنه يتضمن عنصر الخيال حيث أن انطباع الشاعر عن هذا الطائر يتضمن صفة ليست كامنة في الشيء نفسه وإنما تكمن في خيال الشاعر، لذا نجد يعلق فيقول:

«إن عمليات الحيال هذه تتم إما بإضافة صفات إلى شيء ما، أو
 حذف بمض الصفات التي يتصف بها نمالاً، وبذلك تمكنه من أن
 يتفاعل مع العقل الذي قام بالعملية وكأنه وجود جديد»⁽⁷⁷.

وهو يضرب مثلاً آخر بقوله عن صوت الهمامة (Stock-dove's Voice) في قصيدة من قصائده، «إنه دفين بين الأشجار» (Buried Among Trees) فالشاعر بغياله يربط بين صوت المهامة ونزوع هذا الطائر إلى العزلة ثم هو يسوق أمثلة أكثر تعقيدًا للخيال من قصيدته الشهيرة «جامع العلق» (Loech Gatherer) حيث يصف الكهل بقوله:

«إنه كالحبر الضخم الذي يبدو أحيانًا مستلقيًا قابعًا على القمة الصلماء للجبل. وهو أعجوبة لكل من يراه. بأية طرق جاء إلى هنا ومن أين. وكأنه يبدو شيئا وقد منع الرشد مثل وحش البحر وقد رّحف إلى هنا، وعلى رف من الصخر أو الرمل استراح، حيث يتسمسه⁽²⁾.

⁽١) انظر النص التلاتين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص الحادي والثلاثين في ملحق التصوص الإنجليزية.

⁽٣) انظر النص الناني والتلاتين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٤) انظر النص الثالث والثلاثين في ملحق النصوص الانجليزية.

وهو يعتبر تصوره للكهل في جلسته كقطمة صخر ضخمة (Huge Stone) وكحيوان بحرى (Gea-beast) وكحيوان بحرى (Sea-beast) التجأ إلى الشاطىء لينمم بدفء الشمس، مثالا على استخدام الشاعر لخياله في خلق صور شعرية وأحداث تفاعل بين هذه الصور مما يحدث الأثر الشعرى المنشود، فقد أضفى حياة على قطمة الصخر ليقارب بينها وبين صورة الحيوان البحرى، بينها انتقض من حيوية الحيوان البحرى بتصويره في حالة جود ليقارب بينه وبين الصخر، لقد استخدم الشاعر خياله لانتاج هذا النفاعل لاستخدام الصورة الشعرية الأساسية لهذا الرجل، صورة من هو ليس بالحيى ولا بالميت:

همكذا بدأ هذا الرجل ليس حيا تماما أو ميتا ليس نائها تماما وهو في كهولته المتقدمة»^(١).

فالشاعر يستخدم خياله في اضفاء صفات على الأشياء، وتعديل صفات لحا أو تجريدها من صفات أخرى، أي أن الشاعر يستخدم خياله لتشكيل الأشياء والربط بينها ليخلق أشياء جديدة، وهو ما يقوله عن الخيال والتوهم عندما يعدد القرى اللازمة لنظم الشعر: «رابعًا الخيال والتوهم، ليشكل ويخلق ويشارك»(").

نستطيع أن نستنتج من ها العرض أن الخيال عند وردزورث هو الملكة التي توحد الأشياء فتضفى عليها وحدة، فالحيال ملكة ادماجية تحليلية (A unifying and an analysing power).

أما بالنسبة للتوهم والفرق بينه وبين الحيال^{(١٦} فإن وردزورث يقول: إن الفرق بين الحيال والترهم الذي شرحه كولردج هو فرق يتصف بالمسومية الزائدة، ومعروف أن كولردج يعتبر الخيال قوة التوهم قوة تجميمية ترابطية (Aggregative or associative power) بينا يعتبر الحيال قوة تشكل أو تعدل من شكل الأشياء (Shaping or modifying) ويرى وردزورث أن كليها ملكة خلاقة وأن كليها يحدثان آثارًا تجميمية ترابطية:

«إن اعتراضي هو فقط أن التعريف عام أكثر من اللازم. إن

⁽١) انظر النص الرابع والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽١) انظر النص التامس والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٣) أِن أول تميز بين الحيال والتيوه رود في ملاحظاته في مقدمة عام ١٨٠٠ حيث عرف الحيال بأنه والملكة التي تحدث آثارًا فعالة من أبسط المناصر» وعرف النوهم بأنه وكلك القوة التي يستخدمها الشاعر لإثارة دهشة القارئ لامتحه عن طريق تراكم الصور الشعرية والتغيرات المقاجنة في المراقف الشعرية.

التجمع والمشاركة، والإثارة والمزج، تنتمى إلى الحيال بقدر ما تنتمي إلى التوهم،١٠٠

ويرى الناقد «رينيه ويليك» أن موقف وردزورث من الفرق بين الخيال والتوهم، يتفق مع موقف كولردج قامًا، إذ أن كليها يعتبر أن التوهم ملكة يستخدمها الشاعر للتمامل مع كل ما هو محمد (Fraities and definites) والخيال ملكة يستخدمها الشاعر للتمامل مع كل ما هو غير محمد:

> «إن الخيال يتراجع من كل شيء إلا اللدن والمرن واللانهائي»^(٢).

ومن هنا فإن وردزورث يربط بين الحيال ووجهة نظره في هذا العالم المتطور كمدخل للعالم اللامتناه...

...

ولكن نستوعب مفهوم كولردج لمصطلحى الحيال والتوهم وأهمية التمييز بينها كما أوضحه في السيرة الأدبية، علينا أن نقف يتاريخ تطور النظرية التقدية. وأول ما يسترعى انتباء الباحث هو أن هذين المصطلحين يرتبطان بالمحاولات العديدة التي قام ا الفلاسفة والنقاد لمعالجة العمل الفنى على ضوء العمليات العقلية (Mental processes) المتضمنة في عملية الحلق الفنى (Composition) كها يرتبطان بما اصطلح على تسميته بالإنشاء الفنى (Composition) فيها يتعلق بالأعمال الأدبية. ورغم ما ذهب إليه بعض النقاد من أن دراسة الكيفية التي يخلق بها العمل الفنى لا تساعد الناقد كثيرًا في تحديد قيمته، فمن الثابت أن كولردج وكثيرين غيره يرون أن دراسة سيكولوجية الحلق الفنى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بقيمة العمل الفنى.

لقد استخدم كولردج نظرياته الفلسفية في تطوير نظريته في الحيال، ووجد أن شعر وردزورث هو خير ما يمثل مفهومه عن طبيعة الحيال الشعرى. فلقد رأى كولردج في شعر وردزورث علامات العبقرية الشعرية. فهو شاعر تحرر شعره من الأسلوب الشعرى المصطنع. وثميز بأصالة الفكر والماطفة. فكولردج يربط بين العبقرية الشعرية والقدرة على الجمع بين العاطفة الجياشة والفكر العميق، والتدرة على وصف الأشياء بدقة وصدى، مع إضفاء ألوان

⁽١) انظر النص السادس والثلاثين في ملحق التصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص السابع والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

الحيال على هذه الأشياء فتيدو كأنها ليست هى نفس الأشياء التى ألفناها ففقدت سحرها وجماهًا. وافتتن كولردج بهذه الحاصية فى شعر وردزورث. أى بذلك التوازن فى الجمع بين المتناقضات وإحداث نوع من الانسجام والتآلف بينها، وهذه عنده دلالة من دلائل العيقرية.

وأدى إحساس كواردج بخصائص المبترية الشعرية عند وردزورث إلى تأمل مظاهر هذه العبقرية، فتولد عنده الإحساس بأن الحيال والتوهم شيئان مختلفان، كما انتهت قراءاته الفلسفية إلى رفض أى فلسفة تقوم على أساس سلية المقل، فانتهى إلى أن ترابط الأفكار لا يكن أن يفسر المعليات المقلية المتضمنة في عملية التخيل، والكيفية التي يدرك بها المقل البشرى الأشياء ويصل إلى المعرفة. فالمقل البشرى يغرض نظامًا وشكلًا على معطيات الحس، وهو بذلك صورة من عقل الآلة. والمقل البشرى عند كواردج يخلق عالم إدراكه من معطيات الحس، واستنتج كواردج من هذا أن هناك حتًا تبادلية بين عالم الإدراك الحسى وملكات المقل البشرى، ويبده الكيفية تمكن كواردج من حسم قضية من أهم القضايا الفلسفية ألا وهي الكيفية التي يتناول بها الفكر البشرى معطيات الحس. إن الحيال هو تلك الملكة المقالية التي يستخدمها الإنسان في الربط بين عالم المعل وعالم الطبيعة. وبإيجاز فالمقل البشرى يدرك ويخلق ما حوله من أشياء. وإذا رجعنا إلى مراسلاته، وجدنا نواة هذه الفكرة تعود إلى

ه وإذا رجعنا إلى عام ١٨٠١ نجد أنه في رسالة إلى توماس بول.. يتحدث عن المقل الإنسائي وكأنه مصنوع في صورة الحلاق، وفي رسالة إلى «ريتشارد هارب» في يتاير ١٨٠٤ يصف الحيال بأنه تشابه معتم للخلق»(١).

فيا هي العلاقة، حسبها طورها كولردج، بين نظريته الفلسفية في الحيال ومفهومه للخيال الشعرى (Poetic Imagination)؟

يسجل كولردج في الفصل الرابع ملاحظته بأن ميلتون كان يتمتع بعقلية تخيلية المرابع (Fanciful Mind) مترًا بذلك (fanciful Mind) مترًا بذلك أن هناك فرقًا بين التخيل والتوهم، ثم هو يقر بأن الفرق بينها هو الفرق بين هذيان الحمى (Delirium) وجنون الانفعال (Mania) وهو يسوق قول الشاعر أوتواى (Otway):

⁽١) انظر النص الثامن والثلانين في ملحق النصوص الإنجليزية.

Lutes, laurels, seas of milk and ships of amber(1)

مثلًا على التوهم، ويضرب قول شكسبير:

What have his daughters brought him to this pass? (1)

مثلا على التخيل، وهو يكتفى فى هذا الفصل بند الإشارة الصريحة إلى أن التوهم شيء. والتخيل شىء آخر، مع ذكره أن الفرق بينها بيم الناقد والشاعر على السواء. وهو أيضًا يسجل خلافه المنهجى مع وردزورث فى معالجة هذا الموضوع:

«التوضيح الذي قدمه مستر وردزورث نفسه يختلف عن التوضيح اختلاقًا أساسيًّا، رعا لأن هدفينا مختلفان.. ولكن عرض مستر وردزورث كان النظر في آثار قدرة التوهم والحيال، كها تبدو في الشعر، وأن يستنج من تأثراتها المختلفة اختلافهها من حيث النوع. في حين كان هدفي أن أبحث في مبدأ التكوين، وأن استنتج الدرجة بعد ذلك من النوعي"ً.

ورغم أن كولردج يكتفى في الفصل الرابع بهذه الملاحظات العابرة لكنها تحوى نواة الفرق الدى أفرد له كولردج الفصل الثالث عشر من كتابه. فمن المعروف أنه في حالة هذيان الهمى نجد المقل البشرى مجترع عتوياته دون ترابط منطقى، أى أنه لا توجد تلك القوة الموحدة التي تمزيع محتويات العقل المنطوقة. أما في حالة جنون الانفعال فإن العقل المتعرض كل الأشياء على ضوء صلتها بالفكرة المهيمنة عليه، والعقل في هذه الحالة له تهذة تنسيقية. لذا نجد ناقدًا عثل هويلى، يقول:

هإذا نحن ترجمنا المرض إلى الصحة فإن الهذيان يصبح التوهم والجنون يصبح الخيال: التوهم يجمع الصور ويصفها جندًا إلى جنب دون أن يصهورها، والخيال يصبها في كل جديد في حرارة الماطقة الطائفة 1100.

لقد وجد كولردج أن مفهوم الحيال الشعرى الذى كان ساتدًا في القرن الثامن عشر كصور يختزنة في الذاكرة. وترتبط بعضها ببعض، يكن أن يفسر نوعًا معينًا من الشعر. ولكنه لا يفسر

⁽١) طنابير، وأكاليل، ويحار من اللين، وسفن من العنبر. (د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبيه ٧٥).

⁽٢) ماذا.. هل أدت به يناته إلى هذا المأزق؟ (دعيد الحكيم حسان: سيرة أدية).

⁽٣) د. عبد الحكيم حسان: سيره أدبية ٧٧. وانظر النص التاسع والثلاثين في ملحق النصوص الإسجليزيه

⁽٤) انظر النص الأربعين في ملحق التصوص الإنجليزية.

النمر الأصيل، ومن هذا المنطلق ميز كواردج بين شعر الموهبة وشعر العبترية على ضوء الفرق بين التوهم والتخيل، والتوهم عنده هو قوة ترابطية (Associátive power) أما التخيل فهو عملية الإدراك الحسى شكلاً ونظامًا عملية خافة (Creative process). ومثلها يغرض الخيال في عملية الإدراك الحسى شكلاً ونظامًا على معطيات الحس فيدركها ويخلقها في أن واحد، فكذلك الحال بالنسبة للخيال الشعرى، فالشاعر بخياله يشكل مادة خبرته شكلاً جديدًا. ولكن يخلق الشاعر عالمًا جديدًا يتحتم عليه أن يحلل مادة تجربته قبل أن يعيد خلقها من جديد، إذ أن الخيال الشعرى ليس مرآة تعكس مادة التجربة ولكنه أساس خلاق. وهذا العالم الجديد الذي يخلقه الشاعر بخياله الشعرى هو نفس عالم معطيات الحس الذي تجربه كل يوم، ولكنه في صورة أكثر شعولية (Universality) إذ قد خضع لقوة الخيال الذي يجرج عناصره ويقرض انسجامًا على ما به من متناقضات:

وهذه القوة... تبدى نفسها في الموازنة أو التوفيق بين الصفات المتناقضة أو المتنافرة، وبين التشابة والاختلاف، وبين العام والملموس، وبين الفكرة والصورة، والفرد والتموذج، وإحساس الجدة والنضارة مع الأشياء القدية المألوفة به (أ.

ولكى يشرح أبعاد هذا النشاط الحلاق للخيال الشعرى يقتبس كولردج فى الفصل الرابع عشر من الشاعر الاليزابيثي «سير جون ديفز» (John Davies):

«كما تحول النار الأشياء التي تحرقها إلى نار
 كما نفير نحن طعامنا إلى طبيعتنا»^(٢).

ويقول كولردج: إنه يتعديل بسيط في الألفاظ يمكن استخدام هذه القصيدة في وصف الخيال الشعرى. وهو يورد الفقرتين التاليتين اللتين تشيران لا إلى تفهم جوهر الأشياء فحسب ولكن أيضًا إلى عملية إعادة خلق هذه الأشياء في شكل شمولى:

> وإنها تستخلص أشكال الأشياء من مادتها الكتيفة وتستخرج منها نوعًا من الحلاصة تحولها إلى طبيعتها هي الحقيقية لتحملها خفيفة على أجنحتها العلوية فهكذا تصنع، حينها تستخلص من الحالات الفردية الأنواع الكلية التي تتسلل حينتذ، وقد

⁽١) انظر النص المادي والأربعين في ملحق الصّوص الإنجليزية.

⁽٢) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٢. وانظر النص الثاني والأربعين في ملحق التصوص الإنجليزية.

اكتسبت من جديد مختلف الأسهاء والمقادير من خلال حواسنا إلى عقولنا»^(۱).

أما التوهم عند كولردج فهو ليس سوى نمط من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان وهو يتلقى كل مواده من قانون الترابط الفكرى:

> «التوهم ليس إلا طرازًا من الذاكرة متحررًا من نظام الزمان والمكان، مختلطًا بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها، كالذاكرة العادية سواه بسواه، لابد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابطه(آ).

ويتضح من هذا التعريف للتوهم كما أورده كولردج في الفصل الثالث عشر أنه يعتبر مفهوم العملية التخيلية عند فلاسفة القرن الثامن عشر التجريبيين توهنًا وليس تخيلًا. أما التخيل جعناه الحقيقي فهو بختلف اختلافًا بينا عن التوهم.

والحنيال عند كولردج نوعان: خيال أولى (Primary) وخيال ثانوى (Secondary) وهـو يعرف الحيال الأديي بعبارته الشهيرة:

> «أنا أعتبر الحيال الأولى الطاقة الحية والعامل الرئيسى فى كل إدراك إنساف، والتكرار فى العقل المحدود لعملية الحلق الحالدة فى أنا «أنا» اللامتناهي»⁽⁷⁷.

وكولردج بهذا التعريف إنحا يلخص نضال حياته وقمة انتصاره على فلسفة «لوك» و «هارتل» التي كانت تعتبر العقل سلبيًّا في عملية الإدراك الحسي، فالحيال الأولى هو تلك الملكة التي تحتل موقعًا وسطا بين الإحساس والإدراك وهو ملكة فعالة عند كل البشر إذ أن كل البشر مخلوقات مدركة (Percipient beings) شامت أم لم تشأ. وكولردج بتعريفه هذا إنما يؤكد أن العقل البشرى يعمل بنشاط في عملية الإدراك الحسى وهو بذلك يؤكد أن العقل خلاق. وعلينا أن نلحظ أن كولردج يقابل بين التوهم والخيال الثانوى. فالحيال الثانوى عنده هو الحيال الشعرى، وهو يعرف الحيال الثانوى بأنه:

«أعتبر الحيال الثانوي صدى للأول، يوجد مع الإرادة الواعية

 ⁽١) د. عبد المكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٣. وأنظر النص الثالث والأربعين في ملحن النصوص الإنجليزية.
 (٢) د. عبد المكيم حسان: سيرة أدبية ٤٣٠. وانظر النص الرابع والأربعين في ملحن النصوص الإنجليزية.

⁽٣) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠. وانظر النص الخامس والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزيه.

ومع ذلك لا يمزال متحققاً مع الأول من حيث نوع عمله. ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله. إنه يجلل. ويوزع ويجزىء، لكى يخلق من جديد، أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة, يصارع مع ذلك في كل الحالات كى يرفع إلى مستوى مثالي ويوحد أنه حي أساسًا حتى وإن كانت جميع الأشياء (باعتبارها موضوعات) ثابقة وميتة أساسًا»(١).

فرق كولردج بين الحيال الأولى والحيال الشعرى، فالحيال الأولى عملية لا إرادية بينها الحيال الشعرى عملية الداردية بينها الحيال الشعرى يُعتلف عن التوهم الذى لا يعدو كونه عملية إحداث ترابط بين صور وأفكار مختزنة في الذاكرة. والحيال الشعرى ليس مجرد نسبخ (Reproduction) لعالم المدركات الحسية. وإنما هو تصور لما ترمز إليه هذه المدركات الحسية. فالشاعر يستخدم خياله الشعرى لينفذ من خلال مدركات الحس إلى أشكال مدركات الحسل الآلية أي إلى عالم المثل الأفلاطونية، والشاعر بهذا يبرز مدركات الحس في صورتها المتالية، أي الشاعر يعور جوهر الحقيقة. ويضح من هذا أن كولردج في مفهومه للخيال التعرى متأثر بنظرية المبدونة عند أفلاطون وفلسفة «كانت» وأتباءه.

نخلص من كل هذا إلى أن كولردج يرى أن التوهم ما هو إلا غط من أعمال الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان، وحيث أن عملية التوهم تتضمن عنصر الاختيار (Choice) فإنه يضع التوهم في مرتبة تعلو على الإدراك الحسى أو تحرر الذاكرة، ولكن التوهم يقل مرتبة عن الخيال الشعرى إذ أنه يعرض صورًا دون أن يجزج بينها ليخلق صورًا جديدة. ونستطيع أن نشبه الخيال الشعرى عند كولردج بالمركبات الكيميائية التى تتعدد عناصرها لتنتج عنصرًا جديدًا تختلف خصائصه عن خصائص كل من مكوناته.

* * *

أما عند هازلت فالشعر لفة الحنيال والعواطف، وهو محاكاة للطبيعة، يلعب فيها الخيال دورًا أساسيًّا إذ أن الحنيال والعواطف البشرية جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان، وكسائر الشعراء والنقاد الرومانسيين، يجعل هازلت للخيال أهمية قصوى في الحلق السعرى، فنجده في مقاله السهير «عن الشعر بوجه عام» يقتبس قول شكسة بيرق قدرة الخيال على خلق عوالم جديدة:

«ولما كان الخيال يجسد أشكال الأشياء المجهولة. فـإن قلم

١١) انظر النص السادس والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية. ود. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٣٤٠.

الشاعر يحولها إلى أشكال. ويمنح اللا شيء الهوائي مقرا واسها إن مثل هذه الحيل ذات خيال قوى»(١).

ويؤكد هازلت أن وصف أية أشياء طبيعية أو مشاعر إنسانية، مها جاء الوصف قويًّا واضحًا. لا يصبح شعرًا إذا لم يستخدم الشاعر خياله ليضفي على شعره شاعرية وجمالًا. والشعر بذلك هو أروع لغة للنمير عما يخلقه العقل البشرى، وللشعر ضوء مباشر يسطع على ما يضعه الشاعر فيبد واضحًا جليًّا، وله أيضا ضوء منعكس يحيط ما يضعه الشاعر بهالة من الإشماع المتألق فيزيد من جمال الموصوف.

ولهازلت مفهوم محمدد عن دور الحيال فى خلق الانطباع الشعرى، فهو عنده ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن فى الأشياء، وهو إحساس لا يكن احتواؤه فى حد ذاته بل يغرض على الشاعر أن يعبر عنه حتى يمتزج يصور الجمال الأخرى:

> «وكيا يتحول اللهب إلى لهب) يسمى إلى تشبيه نفسه بصورة أخرى ذات جمال مشابه أو عظمة مشابهة.(٢).

إن الخيال عند هازلت هو الملكة التي يستخدمها الشاعر في تصوير الأشياء لا كها هي عليه في حد ذاتها، ولكن كها يشكلها الشاعر بأفكاره وعراطفه. والشعر بذلك يخضع مظاهر الأشياء لرغبات الروح بدلاً من أن يخضع الروح لمظاهر الأشياء الخارجية. ومن هذا المنطلق، يرى هازلت أن بالشعر لمحة قدسية، فهو يرقى بالعقل إلى مستوى السعو الروحي (Sublimity) والشعر لفة الخيال ولفة الخيال لفة صادقة إذ يستخدمها الشاعر ليعبر عن انطباعاتم، أي الكيفية التي تبدو بها الأشياء لعين خياله، وهو يجد حينها يصف به الخيال في قول «ماكبث»:

«إن عيوننا هي أضحوكة قدراتنا الأخرى»(٣).

ويسوق أمثلة أخرى من مسرحيات شكسبير ليدعم وجهة نظره: «هذا هو قانون الخيال العام إنه يدرك بعض الفرح ويتفهم

بعض ما يجلب هذا الفرح. أو فى الليل يتخيل بعض الحوف وما أسهل أن نرى فى كل شجيرة دباء⁽¹⁾.

⁽١) انظر النص السابع والأربعن في ملحق النصوص الإنجلزيه.

 ⁽٢) انظر النص النامن والأربعن في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٣) انظر النص التاسم والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٤) انظر النص المسان في ملحق النصوص الإنجليزيه.

وهازلت كغيره من النقاد الرومانسيين يتصدى لعلاقة الشعر بالعلم، وهو يقر أن الشعر يختلف عن العلم والفلسفة، ويرى أن تقدم المعرفة البشرية يحدد مجال استخدام الخيال، وهو يدافع عن مستقبل الشعر بقوله: إن الشعر هو جزء من تاريخ تطور العقل البشرى، وأن مجال الحيال هو مجال رؤيوى (Visionary) أى أنه يتعامل مع كل ما هو غير ملموس وغير محدد، ومن هنا نبدد أن هازلت يقرن الإحساس الشعرى بالإحساس الدينى من حيث ارتباطها باللا معلوم واللا محلود هو يرى أن رغبة الإنسان في استكشاف اللا معلوم هى التى تثير فيه قرى الحيال الأنه السبيل الوحيد لاستكشاف ما لا يستطيع العلم أن يستكشفه:

> «إن غير المحدد وغير الشائع هما اللذان ينجبان الخيال ويسطيانه مداه، أما ما نجهله فليس في الإمكان إلا أن نتوجمه(١).

وتلاحظ أن هازلت لم يهتم بالتمييز بين الحيال والتوهم مثلها فعل كواردج، بل إن استخدامه لهذين المصطلحين غير دقيق.

...

هناك اتفاق عام بين النقاد أن ربط شلى بين الشعر والخيال هو جوهر دفاع شلى عن الشعر. ولذا اعتبر الناقد ه جراهام هاف» دفاع شلى أعظم وثيقة كتبت عن النظرية الرومانسية فى الشعر، وهو يعتبر أن مفهوم شلى للخيال ووظيفته مأخوذ من نظرية كولردج فى الخيال كها عبر عنها فى السيرة الأدبية:

> «إنه يبدأ بمأن يذكر كحقيقة (كشىء مسلم به) ما يحاول كولردج أن يثبته بأن قوة الخيال في التصور هي، إلى حد ما، واقع أساسي يتميز بمباشرة غمير ممكنة للقدرات غمير المرتبطة الآ؟

وحيث أن الشعر هو التعبير عن الخيال، فهو أيضا المدخل إلى هذا النوع من المعرفة التخيلية، وهو المدخل إلى الأخلاق، فلكي يكون الإنسان خيرًا عليه،أن يارس الخيال بدرجة عالية من الحدة والشمول. ألم يقل شلى إن الخيال هو أداة الخير الخلقي الكبرى؟ وإن الشعر بدعم الخيال وهو بذلك يدعم المجال الخلقي.

⁽١) انظر النص الحادى والخمسين في ملحق التصوص الإنجليزية.

⁽٢) انظر النص الثاني والحسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ويرى الناقد برادلى أن عرض شل لمفهومه عن الخيال في دفاعه ليس واضحًا قامًا. وهو يعتقد أن شلى قصد بكلمة الخيال تلك العملية التى تتخيل فيها روح الإنسان أن شيئًا ماثلاً أمامها يتصف بالكمال ويلاً روح المتخيل بالبهجة نما يبقى في المتخيل رغبة صادقة في أن يجعقى مصدر الكمال والبهجة، وغالبًا ما تقترن عملية التخيل هذه بعاطفة قوية. ويعتقد برادلى أن شلى قصد بكلمة «الحيال» عملية إيجاد أى مثل يتصف بالكمال والتمبير عنه، فالحيال هو الذي يكن الشاعر من رؤية الجمال في أكمل صوره الفكرية. ويستند برادلى في هذا التفسير لمفهوم بالجمال، ألم يقل شلى إن شعر روما الحقيقي قد وجد في مؤسساتها؟ ألم يقرن بها الشيء المتخيل الشاعر بكل ما هو منسق متناغم؟ وخلاصة القول أن مثالية شلى هي التي حددت مفهومه الخطاا.

٤ – وظيفة الشعر

كان وردزورث يعتقد أن قيمة الشعر الحقيقة تكمن في الأثر الذي يحدته الشعر في نفس القارئ، ونوع المعرفة التي يزوده بها. فالشاعر لا يكتب شعره لمجرد تطهير عواطفه الذاتية، أو لمتما النظم في حد ذاتها بل ليحقق هدفًا ساميًا. ولذا كان يؤمن بأن وظيفة الشاعر هي معالجة السواطف الإنسان بالحفاظ على صحته العقلية والخلقية، فالشاعر العظيم عنده هو من يسمو بعواطف الإنسان ويطهرها. وهدف الشاعر الأسمى هو أن يحدث توافقًا وانسجامًا بين عواطف الإنسان والطبيعة الخالدة، وهي تلك القوة المحركة للأشياء فهي حالة من التعايش المثاني تشمل الإنسان وكل ما يحيط به، هي حالة من المعيشة الطبيعية، وإدراك الإنسان لإنسان أي تلك الرابطة المقدسة التي تربط الإنسان بأخيه الإنسان وتوحد الإنسان بكل ما حوله من مظاهر الطبيعة. والشعر الجميل هو ما يصف أنبل العواطف وأسماها، وهو ما يدعم كيان الإنسان الخلقي، ويثير فيه الإحساس بعظمة هذا الكون. خلاصة التول أن هدف الشعر عدد وردزورث هو تطهير الروح:

«ينبغى على الشاعر أن «يقلف إمبراطورية المجتمع الإنسانى الفسيحة بالعاطفة والمعرفة ممًّا، وينبغى على القراء أن يخضعوا ويستأنسوا ليمكن تطهيرهم وترقيتهم». ومن ثم فإن الشعر يقوم بالتطهير «كاثارسيس»: جزئيًّا عن طريق الأحاسيس المزائفة مثل التحيز المنبعث عن الرقة الزائفة والتمالى الاجتماعي، وجزئيًّا عن طريق الأحاسيس الشريرة مثل الكراهية أو الضغينة... إنه ينتج «توافقًا للإنسانية المسامية»(١).

والشعر إلى جانب تطهير الروح يوسع مجال الحساسية ورقة الشعور. والشاعر الحق عند وردزورث هو الذي يرقى بالبشرية إلى مستوى البشرية المتسامية (Sublimated Humanity)، وتوضح أهداف الشعر هذه مدى تأثر وردزورث بفلسفة «روسو» التي تبدو آثارها في كراهية

١١) انظر النص التالث والنسين في ملحق النصوص الإتجليزية.

وردزورث لحضارة المدن وإيمانه العميق بأهمية التلقائية العاطفية، وصدق التعبير واهتمامه الشديد بالأثر الروحى الذي يحدثه الأدب في البشرية بكونه الأداة التي تنشر روح المحبة بين البشر. ومن وجهة نظر نقدية، فإن إيمانه بصدق التعبير كأداة للنقد عنده، فرض عليه صمابًا معينة. نذكر منها صعوبة تحديد حد فاصل يفصل بين الفن المحض والفن الهادف، لذلك لم يجابه الحقيقة بأنه يقصر المشاعر التي يثيرها الشعر في النفس على المشاعر الخيره السليمة، فإنه كناقد يدخل ضمن معايير تقييم الفن معايير خلقية وسياسية ودينية، ويقيم تقييمه على أساس نوعية مقصد الفنان والموضوع الذي يعالجه محولًا بذلك الفن المحض إلى فن تعليمي وعظي.

ولقد طبق وردزورث نظريته النقدية على أعماله، فنعلم أنه كان شديد الاعتزاز بقصيدتي «ميخائيل» (Michael) والإخوة (The Brothers) وكان يعتبرهما انجازًا سياسيًّا وخلقيًّا، ويدخو فيها إلى دعم روابط الأسرة وروابط الملكية. كا طبق نظريته على أعمال غيره، وهذا يفسر عداء الشديد للشعر الهجائي (Satire) لأنه يفصم روابط المحبة بين الناس ويضعف الروابط الاجتماعية. لقد طور وردزورث مفهومه عن غاية الشعر من شعر يتناول المواطف الإنسانية إلى شعر يدعم الأخلاق والفضيلة، وانتهى به الأمر إلى وجهة نظر تعليمية في مفهومه للشعر (Didactic point of view). ففي رسالة له في فيراير عام ۱۸۰۸ إلى سير جدورج بهمونت (G. Beaumont) كتب عن نفسه:

«كل شاعر عظيم معلم، إنى أود أن أعتبر معليًا أو لا شيء»(١).

وهذا يتمشى مع قوله في قصيدة الرحلة (Excursion) إن الشاعر يستخدم شعره في خلق نماذج ترقى أنماط الوجوه وتعيد تشكيل العالم.

> In framing models to improve the scheme of man's existance, and recast the world.

وبالرغم من وجهة النظر التعليمية التى تبناها وردزورث فإنه كان يدرك كل الإدراك أن غرس مبادئ الأخلاق في النفوس ليس الهدف الوحيد للشعر فهناك أيضًا توفير المتعة للقارئ.

* * 1

أما كولردج فقد استخدم تميزه بين الخيال والتوهم ليفرق بين العبقرية الشعرية والموهبة الشعرية. ولكى نحد مفهومه عن العبقرية الشعرية لابد لنا من أن نستعرض عناصر نظريته في الشعر وهي نظرية متكاملة. فهو يتعامل مع كل عنصر على ضوء علاقته بالعناصر الأخرى.

⁽١) انظر النص الرابع والمنسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

فالشاعر عنده هو العبقرية الشعرية وكولردج يجمع في شخص الشاعر مؤهلات عديدة، فالشاعر عنده يجمع بين الحساسية ورقة الشعور والماطقة والإرادة والحكم السليم والمقدرة على النوهم والتخيل، والشاعر رجل خير وفيلسوف بحني الكلمة، وهو مؤرخ، ويتصف بالتدين، وهو شقوف بتأمل أسرار هذا الكون، وليس هذا فحسب، بل على الشاعر أن يكون ملًا بعلوم مثل التشريح وعلم المادن والحفريات وغيرها. ويرى النقاد أن كولردج إغا كان يهدف من هذه المؤهلات أن يصل بالشاعر إلى قمة التكامل. وتتضح وجهة نظره هذه في اهتمامه بالمتطلبات المناهمية في إعداد الشاعر، فالعبقرية الشعرية عنده تنسم بالمرضوعية الكاملة فالعبقري يهدف إلى تفهم أسرار هذا الكون وهو لذلك لا يهتم بأى اهتمامات ذاتية. ونجده في معرض حديثه عن عبقرية شكسير المثالدة يمتدح اختياره الوضوعات أشعاره الم فيها من بعد عن كل ما هو ذاتي:

> ووالوعد الآخر للمبقرية هو اختيار موضوعات بعيدة كل البعد عن الاهتمامات الخاصة وظروف الكاتب نفسه. وعن القطيمة وإن كان لى أن أجازف بهذا التعبير، الانعزال التام الأحاسيس الشاعر عن تلك التي يصورها ويحللها في نفس الوقت»(1).

وهو بهذا يرى أن موضوعية الاختيار لابد أن تدعمها موضوعية العرض أى قدرة الفنان على الهروب من ذاته في تصوير الحقيقة. وإذا كان الشاعر فيلسوقًا ومراقبًا موضوعيًا لكل ما يدور حوله، فهو أيضًا يتمتع بدرجة عالية من الإحساس ورقة الشعور، فالشاعر يخلق وهو في حالة نشوة عاطفية غير عادية، وتوهيع عقلي وضاء. فالشاعر عنده هو قمة التكامل على كل المستويات، ومع إصراره على أن الشاعر هو الإنسان الكامل نجده يقر بأن أميز خصائص الشاعر هو خياله الشعرى، وعلينا أن نلحظ أنه رغم تميز كولردج للمبترية والخيال من جهة والموهبة والتوهم من جهة أخرى فهو لا يعنى أن هناك تضاربًا بين الواحدة والأخرى، فمثلا يتطلب الحيال التوهم، تتطلب العبقرية الموهبة:

> «إنها مازالت قدرات متميزة وواسعة الاختلاف. إن العبقرية والحيال يقومان بالتوحيد والتوفيق. بينها تقوم الموهبة والتوهم بالربط والمزج بطريقة ميكانيكية.

⁽١) انظر النص الخامس والحمسين في ملحق النصوص الإنجليزية. ود. عبد المكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٤.

إن العبقرية هبة طبيعية بينها الموهَّية مصنوعة, العيقرية خلاقة والموهية ميكانيكية الآ.

ويربط هازات بين جودة الشعر وأثره النفسى فى قارئه. فالشاعر قادر على إيقاظ المشاعر الإنسانية فى نفس القارئ. وكسائر النقاد الرومانسيين يرى هـازلت أن الحيال هــو أعظم ما يتصف به الشاعر إذ أنه يستخدم فى تجسيد إدراكه للأشياء وتصويرها للقارئ.

والشعراء عند شلى هم مؤلفو الموسيقى والرقص والعمارة والتحت والرسم، وهم مؤسسو المجتمعات المدنية ومبتكرو فنون الحياة، وهو يرى أن الشاعر «نبي» ومشرع، وهو المذي يكشف قوانين الحياة الأزلية بتأمله لكل ما مجيط بد فشلى يقرن الشعر بالللذة والحكمة، ونراه يورد فى دفاعه منجزات كيار شعراء الماضى، وهى منجزات تقتر ن بالكمال والقضيلة، فقد جسد «هوميروس» فكرة عصره عن الكمال فى شخصيات آمية، ولذا أيقظت أشماره فى نفوس مستمعيه رغبة صادقة فى أن يصبحوا مثل آخيل (Achilles) أو هكتور (Hector) أو أوليس رغبة صادقة فى أشماره فضائل كثيرة، فأرهف بذلك مشاعر قرائه وخلق فى نفوسهم رغبة صادقة فى أشماره فضائل.

والشعر الذي ينبع من عبقرية شعرية حقيقية له أثر خلقي كبير، فالشاعر بتصويره السمو
الحلقي بكل عناصره المثالية يخلق في نفوس الناس رغبة في اكتساب هذا السلوك، وهذا هو
ما فعله شلى في «بر وميثيوس طليقا». كذلك يؤمن شل بعالمية الفضائل، فلا يجب على الشاعر
أن يجسد تصوراته هو للخير وللشر في أعماله الشعرية، إذ أن مشل هذه التصورات عادة
ما تكون تصورات زمانه وبيئته وتصورات الشاعر يجب أن تكون غير متصلة بزمان أو مكان.
والشاعر الحق هو الذي حباه اقه بطبيعة شعرية، هو الذي ينتج اللذة في أسمى معانيها،
وهذه اللذة هي النفع الحقيقي عنده. ونجده يتسامل ماذا كان يمكن أن يكون حال المالم لو أن
دانتي وبترارك وتشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم لم يؤلفوا روائمهم الأدبية، ولو أن رفائيل
ومايكل أنجلو لم يوجدا على هذه البسيطة، ولو أن الآداب اليونانية لم تحي وتدرس، ولو أن
الآثار الحالدة من النحت القديم لم تصل إلى الأجبال المتعاقبة من البشرية. وشلى يرى أنه لو
حدث ذلك لكان من المستحيل على العقل البشرى أن يستوعب أبسط العلوم، فالخيال هو ملكة
الانكار والخاذ.

⁽١) انظر النص السادس والحسين في ملحق التصوص الإنجليزية.

٥ - الصدق والرمز

لما كان الشعر عند وردزورت تعييرًا ذاتيًّا فإن صدق التعبير (Sincerity) هو أداة النقد عنده، سواء أكان شعر غيره هو المنقود أم شعره هو. يقول الناقد «رينيه ويليك».

«إن صدق التعبير هو مقياس وردزورث الشابت للحكم على الشمر، بما في ذلك شعره هو. وفي المقالات الشلاث الطريفة «حول المرتبات» (١٨٥٠) يفترض أن مؤلف المرتبة يجب أن يقدم الدليل على أنه هو نفسه قد تأثر وأنه نائح صادق وأن قلبه ليس باردًا وأن روحه كادحة»(١).

وهو يرى أن وردزورت فى نقده العملى كان يكون حكمه على هذا الأساس، فإذا شعر أن تعبير الشاعر صادق فإنه يتناضى عا وقع فيه من أخطاء فنية قد تتعلق بالأسلوب أو الصور البلاغية، هذا بالإضافة إلى ما فى هذا النوع من النقد من ذاتية، إذ يستخدم الناقد انطباعه الغلق عن العمل الفنى فيها يتعلق بصدق التعبير. ولو أن صدق التعبير اعتبر أداة النقد الأولى فإن الناقد سينجه حدًّا إلى أشياء خارجة عن العمل الفنى كسيكولوجية المؤلف وتاريخ حياته، وهو يرى أن وردزورث كان مدرًكا لنواحى القصور فى هذا النوع من النقد الذاتى الانطباعي، وهو يستدل على رأيه هذا برسالة وردزورث إلى صديقه «بيرنز» (Burns) التى يقر فيها أن وظيفة الناقد هى أن يفهم كتابات الآخرين، ويتذوقها وأن الشعر الجميل يحوى فى ذاته عناصر جاك.

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد هنا أن وردزورث ليس من مناصرى المناطفية غير المصقولة – فنيًّا كما رأينا، كذلك هناك دلالات كثيرة على أن وردزورث كان يراجع أشعاره مراجعة دقيقة. ولمل خير دليل هو قوله فى رسالة من رساتله:(٢)

> «إنى أجد إحساسى الأول بغيضًا، ومن الحق أن الكلمات الثانية مثلها مثل الأفكار الثانية تكون هي الأفضل».

⁽١) انظر النص السابع والحمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

⁽٢) رسالته إلى جباز (Gillies) في ٢٢ ديسمبر ١٨٦٤. وأنظر النص الثامن والحمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ويعتبر كثير من النقاد أن فكرة الرمز (Notion of Symbol) هي جوهر نظرية كولردج النقدية، فالعمل الفني عنده هو رمز يحتل موقعًا وسطًا بين عالم الطبيعة وعالم الفكر، وهو بذلك يعتبر أن عملية التذوق الجمالي وعملية الخلق الفني هما تصوير رمزي لخبرة تخيليـــة، ويرى كولردج أن فكرة الرمز (Symbolization) تخدم الناقد والشاعر على السواء. وعلينا هنا أن نؤكد حقيقة هامة، وهي أن كولردج لم يهدف في نظريته النقدية الفلسفية أن يزود الناقد بمجموعة من القواعد يستخدمها في الحكم على عمل فني ما إذا كان هذا العمل الفني نتاج عبقرية، أم أنه ليس كذلك إذ أن العكس هو الصحيح. ذلك أن الكثيرين من النقاد يـرون أن أعظم إنجازات كولردم النقدية كانت تحرير النقد من الكتير من القواعد النيوكلاسية التي ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن عشر، ويهمنا أن تؤكد أن نظرية كولردج التقدية هي خير مثال على ما اصطلح على تسميته بالنقد الفلسفي (Philosophical criticism) الذي يقوم على أساس الربط بين المبادئ الفلسفية والنقد الأدبي. وغاية النقد القصوى عنده هي وضع مبادئ التعبير الفني (Principles of writing) وهذا عنده له الأولوية على وضع قواعد يحكم يها على أعمال الآخرين. وكولردج يرى أن كل عمل فني هو خلق فني فريد من نوعه، بل هو يرى أن الأجناس الأدبية (Literary genres) إنما وجدت بسبب طبيعة المادة التي يتضمنها كل جنس من هذه الأجناس الأدبية، ووظيفة الناقد ليست قياس مدى مطابقة العمل الفني لتعريف محدد لشكل هذا النوع من العمل الفق، وإنما وظيفته تبيز (أو إبراز) إلى أي مدى ينسجم هذا العمل الفني مع قوانين طبيعته الداخلية، وهي طبيعة عضوية وليست آلية، وأهم مبدأ نقدى هو أن يميز الناقد الكيفية التي يصل بها الفنان بخلقه الفني إلى مرحلة التكامل العضوى، أي كيف تتحدد وتتلاحم وتتداخل عناصر العمل الفني فتكون وحدة كاملة متكاملة، تزيد عن مجمل الأجزاء المكونة لهذا الشكل. وهذه الوحدة العضوية هي سمة أساسية من سمات الرمز عند كولردج. والرمز عند كولردج يعلو على المفهوم أو المدرك (Concept) ولكن العقل البشرى لا يحقق أعظم إنجازاته إلا من خلال تفاعل الرمز مع المفهوم. والعقل البشرى يحاول أن يعبر عن جوهر خبرته بأشكال رمزية لأن التعبير من خلال المفاهيم (Conceptional expressioa) لا يصلح في أغلب الحالات للتعبير عن جوهر هذه الحبرات، ولذا فإن وظيفة الفنان هي أن يجِسد خبرته التخيلية في رموز، ولكن وظيفة الناقد هي أن يترجم هذه الرموز إلى فكر منطقي. وهذا يعني أن الفن يستخدم مظاهر العالم الطبيعي للتعبير عن رؤية الفتان لهذه الأشياء، ووظيفة النقد هي الحكم على مدى نجاح المحاولة. ويرى كولردج أن أول شيء يجب على الناقد أن يستكشفه هو مدى نجاح الشاعر في ترجة فكره إلى لغة شاعرية، أي إلى أي مدى نجم الشاعر في تجسيد فكره في صورة رموز تناسب ما ترمز إليه بحيث يندمج الرمز والمرموز إليه في

كبان واحد، ويصبح الرمز جزءًا أساسيًّا بما يرمز إليد وينطبق هذا المزج على أفضل وجه في شخصيات شكسبير المسرحية التي يرى كولردج أنها أفضل تجسيد للعبقرية والحيال. فشكسبير بعبقريته وخياله يخزج الموضوعية والذاتية: أعنى سلاحظته لعالم البشس وعقليته المتسامية، وشخصياته المسرحية بسبب ذلك المزج هي حقائق في صورتها المثالية:

> «إن شخصيات شكسير.. يكن وصفها على أنها واقع مثال. إنها ليست الأشياء نفسها يقدر ما هي مجردات للأشياء، يتقبلها العقل العظيم ويمنحها الصورة الطبيعية المأخوذة من تصوره هـ م⁽¹⁾.

وهذه هى سمة العبقرية الخالدة، فذو العبقرية التخيلية يستوعب العالم المخارجي في وجدانه ويجعله تصويرًا رمزيًّا لعقله، وهو ما يطلق عليه كولردج اسم «العالمية الذاتية». وشرحه في تحليله لعبقرية شكسبير الذي يحد شخصيته إلى كافة أشكال الإنسانية والعواطف البشرية فيصبح كل هؤلاء في الوقت الذي يحتفظ فيه بذاته كيا هي.

> darts himself forth, and passes into the forms of human character and passion,..... becomes all things, yet forever remaining himself. (Biographia Literaria, Ch. XV, P. 156).

⁽١) انظر النص الناسع والخمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

الفصل الثاني

النقد الرومانسي المصري

مقدمسة

١ - الإبداع الفني.

٢ – تعريف الشعر.

٣ ~ الدفاع عن الشعر.

٤ - عناصر الشعر.

٥ – وظائف الشعر.

٦ - الوحدة العضوية.

مقدمية

كانت نقلة الشعر الإحيائي إلى الشعر الرومانسي نقلة ضخمة انتقلها الشعر العربي، فالرومانسية نقلت الشعر العربي من «لفظ ومعني» غلب على رؤية الإحيائيين وخاصة الصفار منهم، إلى تعبير عن وجدان وإحساس الشاعر ورؤيته لكل ما يحس عبر وجدان حتى لذلك يحاول هذا البحث أن يرصد بدقة إسهام النقد الإنجليزي في إنجاز هذه الخطوة الجبارة. ولقد إثرنا أن نتتبع هذه الخطوة بدقة فقرة فقرة، وذلك بأن نكشف عن آراء النقاد المصريين التي تأثروا فيها بالنقد الإنجليزي من خلال أن نعرض تصورهم للموضوعات النقدية الأساسية تأثروا فيها بالنقد الإنجليزي من خلال أن نعرض تصورهم للموضوعات النقدية الأساسية من أثنا قد نختلف معهم في بعض أجزاء هذا التصور، فقسمنا الفصل النالي تقسياً نابعاً من آراء النقاد المصريين عا جمل تصنيف يفتلف بعض الاختلاف عن تصنيف الفصل الحاص بالنقد الإنجليزي يدف إلى عرض التفكير النقدي بالنقد الإنجليزي في مجمله. أما فصل النقد المصريين يدف إلى عرض التفكير النقدي والأخير الكشف عن وجوه الشبه بين آراء النقاد الإنجليز وآراء النقاد المصريين بالإنجليز والمة المصريين بالإنجليز أو نتيجة تأثر المصريين بالتراث العربي القديم وحده، أو هي خليط من الأمرين إضافة إلى الابتكار الشخصي.

وليتحق هدف هذا البحث في وضوح ودقة، ويتجلى في سهولة آترنا أن نقسم المسائل التي نتناولها إلى جزئيات يتناول كل جزء منها فكرة محددة. واحدة، ليظهر وجه الشبه جليًّا في المسألة العامق من خلال المناصر الجزئية. كها أننا وجدنا هذه الطريقة تكشف في بعض الأحيان عن تجاوز التأثير بالفكرة إلى تشابه التعبير نفسه فوجدنا العبارة العربية والإنجليزية متماثلتين إلى درجة تخرج فيها العبارة العربية مجرد ترجة للعبارة الإنجليزية.

وقد تبدو بعضى الأقسام طرياة، مغصة بالنقـاط التى تقف بها. كها يبدو بعضها قصيرًا لا يشتمل إلا على نقاط معدودة. وليس السبب في ذلك نقصًا في البحث ولا تقصيرًا في دراسة ما يستحق دراسة مطولة. وإنما السبب هو الاقتصار على المسائل التي تعرض لها الرومانسيون المصريون بالمرضى أو البحث مع اشتراط احتمال تأثرهم في هذا النقاد الإنجليز.

١ - الإبداع الفني

منذ أقدم العصور المعرفة، حار الشعراء والنقاد في معرفة كنه القدرة التي تتملك الإنسان، قتمكنه من نظم الشعر. من أين تأتيه، ولماذا تأتيه حيثًا رتعرض عنه حيثًا آخر، وكيف يصل إليها عندما يريد. وسمى القدماء هذه القدرة «الإلهام»، وأرجعوها إلى قوى غيبية، مثل الجن عند العرب والآلمة عند اليونان. واستمرت هذه الحيرة في أسئلتها حتى العصر المديث، وإن سلكت بأصحابها في طرق لم يسلكها القدماء، مما جعلهم يبتكرون أساء جديدة مثل «الإبداع» و «الحلق الفني».

وعندما نتأمل الاهتمام الذي أولاه نقاد حركة الإحياء، أواخر القرن الناسع عشر ومطالع القرن المشرين، لعملية الإلهام نجده متواضعًا. غير أنه مطرد الاتساع، إلى أن يقع في أيدى الرومانسيين فيخصّوه بحيز متميز كها يلي:

۱ - مد وجزر:

لقد اكتفى رائد الإحيائيين الشاعر محمود سامى البارودى يعبارة مبهمة، عندما تعرض للشعر في مقدم يردون للشعر في مقدم عندي يردون للشعر في مقدمة ديوانه، لا تكشف عن موقف محمد: فهو لا يجدد هل يتفق مع من يردونه إلى قوة خارجية عنه، أو هو خليط ذاتي وخارجي من القوى. فقد قال: وفإن الشعر لمة خيالية يتألي ومبضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا، يتصل خيطه باسلة اللسان، فينفث بألوان من المكمة..ه(١٠).

وإذا كان موقف رائد الإحيائيين غامضًا ولفته شعرية غير محمدة الدلالات فإن موقف زعيمهم. في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه واضح. فقد جعل أمير الشعراء أحمد شوقى الإلهام منحة إلهية. قال: «لا يلبث أن يفتح اقة عليه. فإذا الخاطر أسرع. والقول أسهل. والقلم أحرى، والمادة أغزر»??.

⁽۱) ديوانه ۱/ ل.

فإذا انتقانا إلى الرومانسيين وجدنا عبد الرحمين شكرى قد اتسع الاهتمام عنده بموضوع الإلمام وأفاض في الحديث عند فذكر أن الشاعر بر بحالات «مد وجزر»، يريد حالات تفيض بالعواطف والشعر، وأخرى تضن عليه نفسه بها كأنها لا تعرف السبيل إليها. قال: «كنت أبحث في عواطفي وهي هائبجة، كأنى انظر إلى الرياح الهوج، أو العباب الفمر، أو الحريق المتلف، وأجد في تلك العواطف ما أجده في قرى الطبيعة. وكنت أبحث في قلبي بعد سكون هذه العواطف، فكأنى انظر إلى مكان خراب دمرته العواصف، أو إلى ميدان الحرب بعد الحرب، كله أشلاء وأطلال... ولكن في النفس مدا وجزرا. ومن أجل ذلك أجد ذهني في بعض الأحايين بجود بالماني كيا تجود الأشجار بأزهارها وثمارها، وأحيانًا يكون كالشجرة الماتر التي ليس لها ثمر ولا زهر، أو كالمبتر التي تنضب ماؤها، أو كالصحراء المجدبة. فطورًا يرتى بي إلى منزلة الألمة، وطورًا ينزل بي إلى منزلة المهم. ولا غرابة في ذلك، فإن المرء لابد أن يعدل في عمره ساعات الإلماء النادرة الثمينة بأيام طويلة من أيام البلادة والنباء» (١٠).

وقد عبر المازن عن نفس هذه الفكرة في مقطوعته «الشعر والربح» التي قال فيها: فلا تَلْعُ شِعرى إنه الربيحُ مَرَّةً تَفَعَرُ وأَخْسرى لا تَنِي تَتَعَجَّرَفُ وَلَمْ شِعرى اللهِ السَّمَّورُ وتَسَاوْنَ يُساوِيكُ منها جِرْيِساءُ وحَرْجُفُ وتَسَاقُها كَذَلكُ لشعرى سَوْرَة وتَسَاقُهُ (٢) وتَسْرُفُرة وتَسَاقُلُ (٢)

ويتفق المقاد مع شكرى في خضوع الإلهام لأحوال مختلفة، فيطيع أحيانًا، ويستمصى أخرى. قال: «المختلفون في أمر (الوحى الفني) يتفقون في شيء واحد، وهو أن هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفني، كاننا ما كان من نظم أو تلمين أو تصوير أو تنبيل. فلا يكون الفنان في كل حالة على استمداد واحد للابتكار والإجادة»⁽¹⁷⁾.

كما أن الشاعر لا يكون على مستوى واحد من حيث القدرة الشعرية على التعبير عا يحسه ويجيش بصدره، لأنه ليس على مستوى واحد فى فيض الإلهام والتفكير العميق وإغراقه. ومن هنا يبدو لنا التفاوت فى شعر الشاعر الواحد¹¹¹. وهذا التفاوت هو الدليل على حياة الشاعر وطبعه، بل إنه هو الآية على شاعريته إن لم تكن آية سواه، لأن الشاعر قد يحكم قلعه، ويدعو

⁽١) الاعتراف ٢٢، دواويته ٢٠٩. مجلة التقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥.

⁽۲) ديواته ۲۰۰۰.

⁽٣) عِلْدُ الْمُلالِ ~ ١٩٣٥/٧١ - ص٣.

⁽٤) الفصول ١٣٨ وما يعدها. عباس العقاد تاقدًا لعبد الحي دباب ٢٥٩.

الألفاظ فتسعفه. ولكنه لا يحكم طبعه. ولن يكون الطبع عند دعوته. بل إن الإنسان عند دعوة طبعه، وهو رهن عا توحى إليه سجيته(١).

ويتفق محمد حسين هيكل مع شكرى والعقاد في الربط بين الإلهام والعاطفة، وعيب الشعر الذي لا يقوم عليها، قال: «الأمر كذلك في شعرنا الحديث بنوع خاص إن كانت المناسبات التي تلهمه ليست مناسبات تحرك نفس الشاعر، وتهز أعماقها فتدفعها للإفاضة بمكنون ما في

ولا ينفرد هؤلاء الأدباء بهذا القول، بل إنه قول مأثور منذ العصور القديمة إلى العصور الجديثة. وأترب الأمثلة القدعة ما قاله الفرزدق عن نفسه، قال: «قرَّ عليَّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليٌ من عمل بيت من الشعر»(١٦). ولذلك قال ابن رشيق: «لابد للشاعر - وإن كان فحلًا. حاذقًا، مبرزًا، مقدمًا - من فترة تعرض له في بعض الأوقات، إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نيو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين »(4).

على الرغم من ذلك، فواضع أن هناك تقاربًا بين أقوال شكرى والعقاد، وبعض أقوال وردزورث وشلى، فقد ذكر وردزورث أن الإلهام يواتي الشاعر في أوقات تحل به قوة خاصة لا تكون عنده في غير تلك الأوقات(6). وذكر شلى على أن الشعر شيء إلحي، وأنه لو أصيب بآفة أبي أن يمطى ثمرة أو ينتج بذرة، وأبي أن يجود على العالم المحدب بما يلزمه من غذاء أو يمده با يطعمه من نبات الحياة (١٦).

ويقول «شفيق مقار» معقبًا على رأى وردزورث في الإلهام: «إنه يعتقد أن عادات التأمل عنده شكلت مشاعره بحيث بات كل شعر يكتبه, عن أى موضوع يستثير تلك المشاعر ويحركها، يحمل في طياته – تلقائيًّا – ذلك الغرض الذي يحدم بقوله: إنه – أساسًا – تصوير التشارك الوثيق لمشاعرنا وأفكارنا في حالة الاستثارة، وتتبع مد الذهن وجزره إذ تحركه العاطفة إقبالًا على الموضوع أو نكوصًا عنديه(٧).

⁽١) مطالمات الكتب ٢٧٦. عياس المقاد ناقدًا لمبد الم. دياب ٢٥٩.

⁽۲) ثررة الأدب ۷۱. (T) HANGE KING (TIMES / 1-17.

⁽³⁾ الرجم السابق. وانظر الطبية والشاعر العربي د حسين تصار ٩. (0) قصل النقد الإنجليزي (٧٨) من هذا البحث. الأقاصيص الشعرية ٣٥٥. Morley.

⁽٦) مجلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ١٤٥، ١٥٢ Defence.

 ⁽٧) نجلة المجلة - العدد ١٧٧ - سيتمبر ١٩٧١ - ص٠٥.

٢ - عند فيض العاطفة:

والتفت ولى الدين يكن في المحاضرة التي ألقاها سنة ١٩١٢ إلى الإلهام، ودور العاطفة فيه. فقال: «إن في مواضع الحس من الأنفس قوى كامنة، الحقيقة تسكمها، والحيال بهيجها، نظل في معترك الجذل والأسمى مشتدة ومتخاذلة. فإذا عراها طرب، أو أدركها حنين، فاضت معانى على المدائد، وتدفقت ألفاظًا من الألسن»^(١).

وصرح عبدالرحمن شكرى أن الشاعر لا ينظم الشاعر الحق إلا في حالات المد، أى عندما
تسبطر المواطف عليه. أما في غير هذه الحالات فإن الشعر الذي ينظمه يكون ردينًا. قال: «من
أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفمال عصبي، في أثنائها تفلي أساليب الشعر
في ذهنه، وتتضارب المواطف في قلبه... ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل... أما في غير هذه
النوبات فالشعر الذي يصنمه يأتي فاتر الماطفة، قليل الطلاوة والتأثير» (آل، وقال أيضًا: «لست
أعجب من أحد عجبي من الأدباء الذين ينظمون الشعر في مواضيع تطلب منهم الكتابة فيها.
أعجب من أجل إرضاء من سألهم ذلك، كأنا الشاعر آلة وزن. ولكن الشاعر هو الذي
لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، في الأمر الذي تنهيأ له
نفسه (آل):

واتفق المازق مع شكرى في كون الشاعر لا يلهم الشعر إلا عندما تستيد به عاطفة قال:
«معلوم أن الباعث الأول على الشعر هو حدة إحساس المره ودقة شعوره، وذلك الأن كل مؤثر
قوى يثير في المره حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفة، أو انفعال نفسى، لا يزال يبغى
غرجًا ويلتمس متنفسًا، حتى يصيبه في حركة عضلية، أو نحو ذلك. فإذا كان المره من أوساط
الناس العاديين كان ذلك حسيه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته. وصار قصاراه أن يبكى إذا
حزن، وأن يضحك إذا فرح، وأن يثور ويتوعد إذا غضب، حتى تفنى العاطفة نفسها، ثم يثوب
إلى نفسه. ولكنَّ دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنه أحس من غيره بما تطلع عليه نفسه
من الطواهر، وأعمق مع دقة الحس شعورًا. وليس يخفى أن دقة الإحساس وعمق الشعور
يطيلان أجل العاطفة، وعدان في عمرها، ويفسحان في مدتها ويقائها. فإذا استولت عليه عاطفة لم
يطيلان أجل العاطفة، وعدان في عمرها، ويفسحان في مدتها ويقائها. فإذا استولت عليه عاطفة لم

⁽١) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص ١٧.

⁽۱) دوارینه ۲۱۰. د. عسد زغلول سلام: النقد الأدبي المديث ۲۶۳.

⁽۳) دواویته ۲۸۸.

تزل تجيش وتضطرم حتى تقر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تطل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها عمل (أي فني) يناسبها. وهذا هو الفن لذاته فحسب»(١).

ولم يكتف بذلك بل ذهب إلى أن الإلهام حمى «ما فتئت تنولى الشاعر وتدفعه قسرًا، وأنه ما زال يطلب إرضاء تفسه، وهو يمالج فنه، ويبغى الترقيه عنها من ضفط عواطفه وخوالجه على العموم؟ ".

ولم يشذ عنها المقاد حيث قال: «على أن خير الحالات جيمًا – بل الحالة التي لا غنى عنها لفنان – أن تكون النفس في حالة (حركة) ولا تكون في حالة ركود أو جمود. ومعنى الحركة أن تحيين النفس بعاطفة من العواطف، أو تهتز لشعور غالب كالحب أو كالحزن أو كالفضب أو كالتمتع بالعاطفة والاستعداد للشعور بما يشعر به من حولها أو ما يلوح على ما حولها من المناظر والأشياء ٢٠٠٠.

وعلى الرغم أن أحمد زكى أبا شادى لم يتحدث طويلًا عن عملية الإلهام، فإننا نستطيع أن نقرر بعامة أنه يتغنى مع من ذكرنا أقوالهم. فهو يقول إن «الشعر القوى لابد أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية»⁽¹⁾.

ويكن القول: إن الربط بين الإلهام وسيطرة المواطف على الشعراء ليس جديدًا، نجد أشالًا له أوما يقرب منه عند الشعراء والنقاد القدامي من العرب. ولكتنا نسجل الظاهرة هنا، لأن الإجماع بين النقاد ومؤرخي الأدب أن العاطفة تعتبر أساسًا لحركة الرومانسيين بما يقود إلى أكثر المظواهر التي تفرق بين مذهبهم ومذهب الكلاسيين الذي حاربوه.

٣ – تخيُّل التجربة:

وأضاف بعض الرومانسيين أنه ليس من الشرورى أن تكون التجربة حقيقية. بل يمكن للشاعر أن يبتكرها. قال المازف: «ليس بالإنسان حاجة إلى التجريب الشخصي لتتحرك فيه هذه العواطف. بل حسبه ظاهر التجريب الذي يهيئه له الشعر. وإنما يستطيع الشعر أن يقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما يمثل للمرء... ومن أجل ذلك كان سواء على المرء أن تؤثر فيه الحقيقة الواقعة بالذات أو يأتى التأثير من طريق آخر كالصور والرموز التي تمثل صفات

⁽١) حصاد الحتيم ص٢٦٢.

⁽٢) السياسة الأسيرعية - العد ٢١٦ - الصادر في ٢٦٠/٤/٢١ - ص٣.

 ⁽٣) الملال – توقيع ١٩٣٥ – ص ٤.

⁽²⁾ أحد ذكى أبو شادى: أطياف الربيع ٢٠٠. مسرح الأدب ٢٣.

هذه الحقيقة. فإن في طأقة الإنسان أن يصور لنفسه ما ليس له وجود حتى يعود وكأن له جسًا يحس ويلمس. فسيان عند الإنسان أن يؤثر فيه الشيء نفسه أو مثاله، لأنه يحرك فيه عوامل المفرح والحزن على كل حال. وسواء أكان الشيء حاضرًا أم مائلًا في الحيال بصورته، فـإن الإنسان لا يسمه إلا أن يحس حركات الفضب والبغض...."\"

وذكر في بجال آخر أن الكتب تعوضه عن التجربة الشخصية، قال: «إنها تسد النقص في تجاريب المرء، وتثير فيه تلك العواطف التي تجعل حوادث الحياة أشد تجريكًا لها، وتجعله أشد استعدادًا لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها ودرجاتها، لأنه ليس بمالإنسان صاجة إلى التجريب الشخصى لتتحرك فيه هذه العواطف، بل حسبه ظاهر التجريب المذى تهيؤه له الكتب، وإنما تستطيع الكتب أن تقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما تمثل للمره، لأن كل حقيقة واقعة يجب أن تمثل في الرأى قبل أن يتعرفها الذهن أو تؤثر فيها الإرادة...".

ويوافقه المقاد في هذا إذ يقول: «إذا بلغ من قدرة الخيال وقدرة الانفعال أن تخلقا الشعور خلقًا بغير تجربة سابقة، إلا ما كان من مراقبة الناس أو القرامة عنهم، فتلك نادرة لا تطرد. ولا تعهد على كثرة ووفرة، إلا في الأفذاذ المعدودين بين أصحاب الفنون»⁽¹⁷⁾.

وهذه الأقوال قريبة من قول وردزورث: «الشاعر.. يلذ له أن يفكر فيها في الوجود من مشاعر ونزعات مشاجهة لما عنده، وأن يخلق هذه خلقًا إذا لم يجدها.... لهذا كله كسب استعدادًا وقدرة أكبر على التمبير عها يفكر ويجس، ولا سيها عن المشاعر والأفكار التي تنبعث فيه بلا مؤثر ات خارجية مباشرة (26).

٤ - استعادة التجربة:

وكشف شكرى في موضع آخر عن أنه لا يريد أن يقول إن «نوبات الانفعال العصبي» التي تدفع الشاعر إلى نظم الشعر، تستولى عليه فور معاناته للتجربة الشعرية، بل إنه يريد النوبات التي يستميدها عندما يعيد التفكير في تجربته حتى يحيى ذكراها بمشاعرها، فيفيض بالشعر، قال: «كما أن العاطفة تنطق الشاعر، كذلك قد تخرسه شدتها. ومن أجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعرًا. وإنما نعني الذكرى التي تعيد العاطفة، والتفكير الذي يحييها» (*).

۱۱) الصر ۱۱. مد

۱۱) فيض الربح ٩. ۲۱) فيض الربح ٩.

⁽٣) الملائي - يوقيعر ١٩٢٥ - ص ٥.

^{21]} العام - المدد ١٩٢ - ص ١٨. محمد خلف الله: من الوجهة التقسم ٨٤

⁽۵) دواو بته ۸۸۲.

وإذا كان في قول شكرى يعض الإيهام فإن المازنى كان واضحًا في هذا الصدد إذ يقول: «فإذا كرت الأيام ودار الزمن، وجاء وقت التفكير الهادئ والعمل المرتب المنظم، ذكر الشاعر ساعة تملكته حمى الوحى والإلهام، ودفعته قسرًا في طريق الأدب» (١٠) فقد أبان أن التجربة انقضت عليها مدة، وأن الشاعر كان في فترة هدوم، غير أنه لأمر ما تذكر طرفًا من تجربته، فأخذ يتأمل فيها، وكلها أمعن في التأمل، ازداد بروز التجربة وجيشان المشاعر التي أحس بها عندند، حتى يستميدها كاملة، فتدفعه إلى نظم الشعر.

واتفق ممها المقاد دون زيادة كبيرة عليها عندما قال: «لن يكون الفنان هكذا إلا وفئ العاطفة هدوء ما... فينهئ... أن يكون عند الفنان قدرة الحيال وقدرة الانفعال، لاستئناف تلك الحالة السابقة وإعادتها إلى الحياة، كما تعود المشاهد والتجارب في الأحملام، ⁽¹⁷⁾.

والشبه الواضح بين هذه الأقوال وما قاله وردزورث لا يجتاج إلى دليل، يقول وردزورث: «الشعر فيض تلقائى للعواطف الجياشة. يعبر عن عاطفة تستعاد فى لحظات الهدوء، فها يزال الشاعر يتأمل ويستعيد حتى تنولد عاطفة شبيهة بعاطفته الأولى»^(٣).

٥ - العاطفة غير جاعة:

ويتضح من المنصر السابق أن عبد الرحمن شكرى يرى أن الشاعر يلهم الشعر حقــا عندما تسيطر عليه «نوبة انفعال». لكنه في نفص الوقت يرى أن هذا الانفعال يجب ألا يكون بالغ الشدة بعيث يزعمج تضارب العواطف في قلب الشاعر طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه (٤)، أو بعيث تخرسه تمامًا (٩).

ويتفق عباس محمود العقاد مع شكرى في هذا الشرط، حيث يقول: «الشرط في هذه

⁽۱) دیوانه ۱۱۹.

⁽٢) الملال - توقيع ١٩٣٥ - ص ٥.

⁽⁷⁾ فصل القد الإنجليزي (٧٦، ٧٧). أحد أمين: النفد الأدبي ٢٣٧. د. عمد غنيمي هلال: النفد الأدبي الملديت ٢. د. عمود حالم سوكت ورجله محمد عبد: معومات النمر العربي الملديت المعاصر ٢٣٠. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الأداب الأوربية ٢٠٠٢. د. عمود الربيمي: في نفد السعر ٧٦٠. بجلة الرسالة – السنه المالة – ص ٢١٥١ – بجلة المعاقد – المد ١٩٧٧ – ص ٢١. بجلة للجلة – المعد ٣٣ – أغسطس ١١٥٥ – ص ٨٠. الأعاصيص السعرية ٣٤٠ – ١٨٥٠ عدد ١٩٥٠ م.

⁽٤) دواويته ۲۱۰

ات دواویته ۲۸۸.

الحالة ألا تكون العاطفة جامحة جائحة، لأن النفس فى حالة الجموح الجائع لا تملك القريحة المنشئة، ولا نزال مستفرقة فيها هى فيه... أما إذا تجمع العاطفة وتـطفى فهى تستفرق كل شيء»(١).

وقد عقب د. محمود الربيمى على موقف شكرى بقوله: «كما أن هذا (الانسياب التلقائي) مشروط عند الشاعر الإنجليزى (وردزورث)، وأنه لا يعنى خروج عملية الإبداع الشعرى عن دائرة تحكم الشاعر كما سبق، فإن شكرى يرى أن طفيان المواطف لا يأخذ يزمام الشاعر كلية. ومن ثم فهو لا يجول دون سيطرة النفم الشعرى على ذهنه. وهذا يجملنا تفهم من كلامه أن الفنان يكون على وعى بفنه، وسيطرة عليه حين كتابته"ً.

وذلك قول حق، فإن وردزورث لم يكن من أنصار العاطفة غير المعقولة(٢٠).

٣ - مراقبة النفس:

وعلل المقاد اشتراط عدم جموح عاطفة الشاعر لينظم ما أراد من الشعر في قوله: «إنما مزية الفنان التي يكون بها منشئاً مبتكرًا هو كونه شخصين ائتين لا شخصا واحدًا كسائر الأشخاص. وهو شخصان ائتان: إذ يكون هناك شخص يشعر ويعطف، وشخص يراقب ويقيد ما يراقبه، ويخرجه في الصورة الفنية التي هو بها خبير. ولن يكون الفنان هكذا إلا وفي العاطفة هدو، ما يسمع بالمراقبة والتأمل والمقارنة وإطلاق الحيال في ابتداع الصور والأمائيل. أما إذ تجمع العاطفة وتطفى فهي تستغرق كل شيء ولا تدع إلى جانبها موضعًا (المشخص الآخر) المراقب المبتخر (المتفرج) على الحياة وفي مقدمتها حياته الله؟

وتعتقد أن هذا القول مستلهم من أقوال كولردج الذي كان ينادى بأن يكون الشاعر مراقبًا موضوعيًا لكل ما يدور حوله، وبالموازنة بين العاطفة والإرادة، وموضوعية الاختيار والعرض في الشعر، يمنى قدرة الغنان على الهروب من ذاته في تصور الحقيقة".

⁽١) الحلال - توقيير ١٩٣٥ - ص٤، ٥.

⁽٢) في تعد السعر ١٣١. وانظر ١١٦.

 ⁽٣) قصل النفد الإنجليزي ص ٧٧، ١٣٩.
 (١) الملال - توقيع (١٩٣٥ - ص٤، ٥.

 ⁽a) مصل النفد الإنجليزي ١٢٥.

٧ - العاطفة تجير على النظم:

ويردد عبد الرحمن سكرى في أكثر من موضع أن العاطفة هي التي تجبر الشاعر على نظم الشعر. يقول: «لكن الشاعر هو الذي لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، في الأمر الذي تنهيأ له نفسه... كذلك يهيج الشاعر إلى الشعر لذاته وآلامه، فيصوغ الشعر من لذاته وآلامه وآماله، كما يصوغه من لذات الناس وآلامهم وآمالهم، أ¹¹

ولكن هذا القول المبهم يفسره المازني في حديثه عن الشاعر الذي يتأسل تجربته حتى يستعيدها، فيقول: «ذكر الشاعر ساعة تملكته حمى الوحى والإلهام، ودفعته قسرًا في طريق الأدب، ""، فيملن بذلك أن الانفعال الذي يعانيه الشاعر هو الذي يجبره على التعبير عنه في شكل فني.

وزاد الأمر توضيحًا عندما قال: «إن الشاعر إذا استبولت عليه عناطفة لم تــزل تجيش وتضطرم حتى تقر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة نظل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها عمل يناسبها. هذا هو الفن لذاته فحسب، "".

ويتفق أبو شادى مع المازني كل الاتفاق حين يقول عن الشعر : «بل أنا مرغم إرغامًا عليه بدوافع نفسية لا أملكها نزجيني إلى هذه التعابير المنظومة»⁽¹⁾.

فإذا ما أمعنا التفكير في هذه الأقوال وجدنا أنها تذكرنا يهازلت. الذي أعلن أن أي فكرة أو عاطفة يخبرها الشاعر في أعماق وجدانه تصاحبها رغبة جارفة في التعبير عنها⁽⁶⁾.

٨ – الإبداع لا إرادى:

وذكر سكرى أن الإلهام عملية خفية، لا يعرف أحد كنهها ولا مأتاها، ولا يستطيع الساعر أن يستعصى عليها إذا ما تملكته، ولا يستطيع أحد أن يمنعه من النظم عندئذ، بل يصل الأمر في خفائها أحيانًا إلى أن يقول الشاعر ما لا يعرف معناه تمام المعرفة. قال: إذا كان لك من المعدار سلطانه الذي يصول به. لم تقدر أن تمنع الشاعر من أن يفرخ ما يثور به صدره. أتحسب أن

۱۱) درارینه ۲۸۸، ۲۹۱.

۲۱) دنوانه ۱۹۲ وانظر ص ۲، ۹۰.

¹⁷⁾ حصاد الهسيم 177, 177.

¹¹⁾ اليتنوع أ صرح الأدب ٢٢، ٢٣.

⁽a) فصل النفد الإنجليزي At Lectures (a)

الغريد إذا ضمته أسلاك القفص كانت مانعة إياء من الغناء العذب. أو أن الشقاء إذا حنيت عليه أضام الأديب أسكته. إن البليل إذا أطلق نفماته وهو آخذ بأطراف النعيم بين الأشجار والأنهار، كساها الجلال جليابه، ونشرت حولها الطلاقة هالنها. أما إذا جاء بها، وهو في سجنه. كانت كأنها لايسة حدادًا، أو كأنها صوت المريض المودع عواده، فتثير عواطف الرحمة والحشوج.. والتفكير نوعان: تفكير يقدر المفكر أن يعرف كيف خطا وسار، وتفكير لا يقدر المفكر أن يعرف كيف خطا وسار، وتفكير لا يقدر لا يقدر لا يعرف كل معناها، غير أن يرى نفسه مدفوعًا إلى قولها. فإذا وقعت في أذن غيره كانت مفتاح لهه. (١).

ولا يكتفى سكرى بنفى الإرادة في استقبال عملية الإلهام وحدما، بل يذهب إلى أبعد من ذلك وينفيها أثناء الاستلهام. فلا إرادة للشاعر في تفضيل أسلوب على آخر، لأن المساطفة المستولية عليه لا تسمح له بهذا الانتقاء. فإذا أحسسنا بشيء من الانتقاء وأعمال الإرادة في عمل أدبي ما، كان ذلك دليلاً على نضوب الماطفة وانحسار عملية الإلهام، كما نرى في قوله: «أما انتقاء الأساليب عند النظم فدليل على أن الشاعر غير متهيىء الطبع ناضبه، ليس في أعصابه نفمة ولا في قلبه عاطفةه (٢٠).

وقد استنتج د. محمد مندور من تعريف المازني للشعر بأنه هخاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجًا» إن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى، وفي موضوع يختاره من التاريخ أو حياة الناس المعاصرين له "". ويمكن أن نؤيد هذا الفهم بما جاء للمازني في العنصر وقم لا المناص بأن العاطفة هي التي تجبر الشاعر على القول، وفي قول ثالث أعلن فيه أن الشعر «كان في أصله وحيًا لا حيلة له فيه عادة وأسلوبًا "⁽¹⁾. بل نرى أنه ذهب إلى أبعد من ذلك فقرر أن قول الشعر واحدة من الفرائز الإنسانية التي يقوم بها دون أن تتدخل إرادته فيها، إذ قال عن مطور السعر من حالته عند الإنسان المدائي إلى ما صار عليه عند الإنسان المتحضر: «فيصبح ما كان ضرورة جسمية ذاتية كالطعام، فنًا عمليًا يزاول ويعالج "⁽¹⁾.

وفد رأى د. محمود الربيعي أن هذا الموقف يدل على تأثر جماعة الديوان بالفكر النقدى

١١) المرات صفحات ١٩، ٤٩، ٥٢.

⁽۲) دواویته ۲۱۰.

٣١) المد والماد الماصرون - ١٥.

⁽²⁾ دواه ۱۱٦.

⁽٥) ديرانه ١١٥.

الرومانسي^(۱). ويمكن أن نضيف إلى هذا القول العام أن هذا الموقف يتأثر بتصور وردزورث للشعر بأنه فيض تلقائي. ويرأى شلى^(۱) الذي أعلنه في «الذود عن الشعر» وصرح فيه بأنه عمل لا إرادي. ولا تكتفي بذلك بل تؤكد أن قول المازني الأخير مستلهم من تصور شلي للشعر بأنه غريزة فطرية كغريزة الجوع^(۱)، فالغريزة التي اختارها كل من الشاعرين واحدة.

٩ - مشاركة الإرادة:

ولكن المازنى نفسه يفاجئنا بأقوال أخرى تتعارض مع هذا الفهم. فقد صرح بأن الشعر فن «يزاول بالإرادة الذكية، والرغبة الملتهية»⁽¹⁾ فجعل للإرادة أثرًا لم يظهر عنده فى أقواله عن عملية الإلهام.

ولا يكن القول بأن هذه العبارة فلتة لسان، لأنه كروها أكثر من مرة، فقال سنة ١٩٣٤: «الشعر... ابن الإرادة والإحساس»(٥). وقال سنة ١٩٣٠: «المل هذا هو السبب في أن الأمة الإنجليزية لم تنبغ في شيء نبوغها في الشعر، الذي يرجع في مرد أمره إلى الإرادة والماطفة»(٦). وترك المازفي دور الإرادة في عملية الإلهام مبها. ولملتا نجد التوضيح فيها قاله في مقدمة الجزء الثاني من ديوانه: «الشعر في أصله فن ذاتي، يحاوواللشاعر أن يرضى نفسه به ويتملل ويتلهى، إلا أن هذه الحال التي ليس للشعر فيها لا غرض ذاتي، ولا غاية إلا الترفيه عن أعصاب الشاعر، وإراحته من ثقل الفكرة التي تتحول إليها الماطفة - هذه الحال لا وجود لها إلا في المصور الأولى من تاريخ الإنسان، أيام كان يأوي إلى الكهوف والغيران. وينقش على جدرانها الحصور المحيوانات المائلة في الذهن، المتشبثة بأهداب الذاكرة والوجدان - أولئك المستوحشون صور الحيوانات المائلة في الذهن، المتشبئة بأهداب الذاكرة والوجدان - أولئك المستوحشون الخبل ومنعطفات الأودية، بأنفامهم الشاكية الهافية، ويطفئون وقفة الوجد بالرقص في ليالي الربع على ضوء القمر، ويترجون عن إحساسهم بطواهرر لكون في أغانيهم وأساطيرهم. الربع على ضوء القمر، ويترجون عن إحساسهم بطواهرر لكون في أغانيهم وأساطيرهم. مؤلاء هم أول وأخر من عالج فناً لذاته. ثم لم يلبث الشاعر أن أحس ما بينه وبين سائر، وأدرك أن إحساساته أدق... وأن له شأنا مثل شأنهم، وأنهم يلتذون كلامه، ويشجعونه الناس، وأدرك أن إحساساته أدق... وأن له شأنا مثل شأنهم، وأنهم يلتذون كلامه، ويشجعونه

⁽١) ي نقد الشمر ١١٥، ١٤٧.

⁽٢) فصل النقد الإنجليزي . ٩. وعلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٥. Defence ،١٥٤، ١٥٤. ١٥٤، ١٥٤.

⁽٣) الرسالة - المدد ١٥٦ - الصادر في ١٩٣٧/٧٢٩ - ص ١٠٦٥.

 ⁽٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٦ - ص ٢.

⁽⁰⁾ حصاد الحسيم ٢١٢.

⁽٦) السياسة الأسبوعية - العد ٢١٣ - الصادر في ١٩٣٠/٤/٥ - ص٤.

على إمتاعهم بمناه، ويتنون عليه ثناء لا يلبث أن يصبر إعجابا.. وخليق أن تحدث هذه الحال الجددة الناشئة عن شعوره الجديدة الفارة ويواعته، فيصبح ما كان ضرورة جسمية داتيه - كالطمام - فنًا عمليًّا، يزاول ويعالج ويتعهد بالتهذيب والتنقيح والتجويد. ويصبح ما كان في أصله وحيًّا، لا حيلة له فيه، عادة وأسلوبًا وسرعان ما يصبح الشاعر يقلد نفسه فإذا كرت الأيام ودار الزمن... ذكر الشاعر... أن غريزته مازالت تلهمه وتوحى إليه ولكن عمله في الواقع قد صار صناعة تقسره عليها «الإرادة الذكية والرغية الملتهبة». ومازال يطلب إرضاء نفسه - وهو يعالج عمله - ويبغى الترفيه عنها من ضغط عواطفه. ولكنه قد أصبح طماح الدين كثير المراغب، يفكر في جهور قرائه وعشاقه، ويحلم بما يمنى به نفسه من النجاح»(١).

أن هذا النص يكشف عن أن الإلهام كان غير إرادى عند البدائيين للتوحشين من البشر، عندما كان الشعر هواية لهم، ثم انقلب إلى عمل إرادى عندما ظهر الشعراء المحترفون، الذين أحسوا بما يلكون من موهية، وقدرة على التأثير في الناس، ونيل إعجابهم. فحرصوا على هذا الإعجاب، وبحثوا عن للمسالك المؤدية إليه، والتزموا أن يضعوا في أشعارهم ما يعجب المستمعين إليهم، وأن يورثوها من كل ما يعيها في نظرهم. وهذا عمل الإرادة.

وبما يؤكد هذا الفهم قوله الذي كرره في أول النصوص وآخرها: «الإرادة الذكية والرغبة الملتهبة».

ونجد عند المقاد قولاً يقرب من قول المازق فقد كتب فصلاً عن توماس هاردي، أطال فيه الحديث عن صناعة الشمر، وأتى بأمثلة متعددة من شعراء الغرب والعرب وكتابهم ثم أجل رأيه في قوله: «كل شعر في الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه، لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاه، ثم يجيئنا بالقصيد، فنقول: «أجل هذا كلام يوشك أن يقال بقي قائل. وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويفتسره على ما أراد، ويسهر الليل في تطويع معناه لنضته ولفظه، لما صاح الليل ولا تدفق الينبوع، "أ.

وذهب أبو شادى إلى أن المقلين الواعى والباطن يتعاونان فى إنتاج الشعر، وأن تفاوت الانسجام بينها من عمل إلى آخر، قال: «عندى أن أديب الذكاء والصناعة يعتمد أولاً على عقله الواعى خلافًا للأديب المطبوع، ويلوح لى أن المقـل الباطن متصل بجوانب الخلق

⁽١) المديوان ١١٥.

 ⁽۲) عمد خليفة التونسى: فصول من النقد عند العقاد ۲۷۳، ساعات بن الكتب ص ۲۷۸.

والغريزة اتصالًا خطيرًا. ويتعاون العقل الواعى والعقل الباطن بنسب مختلفة في تكييف طباع الأدباء وطوابع أدابهم. والشاعر الحي هو الذي يكون شعره مثال نفسه، وهذا معناه الانسجام التام بين العقل المدرك والعقل الباطن. وقد لا يكون الانسجام تأمًّا في جميع الظروف٪^(١).

وربما كان هذا الموقف من المازني والعقاد والمازني خاصة مستلها من رأى هازلت القائل: ه إن الشعر لغة الخيال والعاطفة والإرادة^{٢١}). ومن رأى كولردج، في موازنة الشاعر بين العاطفة والإرادة ٢٦)، ومن وصف وردزورث لعملية الإبداع ألفى.

١٠ - الاحتيال على الإبداع:

وعلى الرغم من الإجماع على أن الإلهام عمل غير إرادي. فإن هناك اتفاقًا على إمكانية الاحتيال. والسعى إلى مجيئه بالقيام بيعض الإجراءات.

ولمل أهم الإجراءات وأنجحها «ذكرى العاطفة والتفكير فيها نعني الذكري التي تعيمد العاطفة, والتفكير الذي يحييها». وقد سبق أن أوردنا هذا القول، وهو لعبد الرحمن شكري، وهو مستوحى من قول وردزورث بشكل واضع (١).

وإذا كان الاستيحاء عند وردزورث واضحًا كل الوضوح في مثل هذا القول، فإن أقوالًا أخرى كثيرة مستوحاة من نفس الموقف لوردزورث أيضًا، وإن تجهت إلى الإيضاح أو الشرح أو التفصيل. كأن يقول شكرى: «إن روح الشاعر مثل آلة الغناء، ولابد أن تتهيأ تهيؤا خاصًّا لكل نغمة من النغمات، فيقصر بعض الأونار، ويطيـل بعضها ويشـد وترًّا، ويـرخي آخر. والشاعر لا يمكنه أن يهيىء روحهه ذلك متى شاء. بل لابد من أسباب يتوخاها زمنًا، حتى بساعده الطبع، فتتهيأ نفسه. ثم يوقع عليها ما يشاء وجدانه من الألحانα⁽⁰⁾.

ويقول العقاد: والمختلفون في أمر (الوحي الفني) يتفقون في شيء واحد، وهو أن هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفني كائنًا ما كان من نظم، أو تلحين، أو تصوير، أو تمثيل. فلا يكون الفنان في كل حالة على استعداد واحد للابتكار والإجادة. ولكنه يعرف له حالة موفقة هي عنده أوفق من جميع الحالات. وأكبر همّ الفنان أن يستحضر تلك الحالة إن لم تكن

⁽١) الينبوع ج. قضايا الشعر الماصر ٤٢.

⁽٢) فصل التقد الإنجليزي ٨٣ ١١٦. Lectures.

⁽٣) فصل النقد الإنجليزي ١٠٠. سيرة أدبية ٢٥٦. ١٥٢ B.L.

⁽٤) دواويته ۲۸۸.

⁽٥) الاعتراف ٨٨. دواويته ٢٨٧، ٨٨٦.

حاضرة. وهنا يختلف أصحاب الفنون كل مختلف، في وسائل الاستحضار، حسبيا فطروا عليه وتعودو. فعنهم من يستمين بشرب القهوة، ومنهم من يستمين بالتدخين... ومنهم من يشمى مسافات، أو يتحرى أوقات البكور، أو غيرها من الأوقات. وقد يستمين الواحد بأكثر من وسيلة حسبيا يعرض له من غير المزاج. وليس من الضرورى أن يضمن القنان هذه المالة متى ضمن الوسيلة.. إذ من خصائص الفنون الأولى أنها لا تتقيد ببرنامج ولا تخضع للنظام الآلي الذي تخضع له الصناعات اليدوية وما شابهها (١٠٠٠).

ولعل مقارنة هذه الأقوال بأقوال المرصفي^(٢) في طرق تهيئة الشاعر نفسه لاستقبال الوسمي. والاحتيال عليه عند استعصائه، تؤكد لنا أن الرومانسيين تأثروا بالفكر النقدى الإنجليزى أكثر من تأثرهم بالنقد العربي القديم، والإسيائي.

١١ – الذهن جمرة تتوقد وتخمد:

يقول عبد الحليم حلمى المصرى: «الشاعر في شعره كالشرق في أفقه، تشند حرارته تارة، وتهون طورا» (العبارة على هذه الصورة مبهمة، لا نعرف معناها على وجه التحديد ولكن أن قد تفهم أنه يريد أنه أثناء إبداع العمل الفني الواحد تأتي أوقات عطاء وأوقات فقر. ويكن أن نخرج بهذا الفهم من وصف عبد الرحمن شكرى للعواطف التي أوردناها في عنصر الإبداع مد وجزر (رقم ۱) وما يعتريها من هياج وسكون، وللذهن وما يعتريه من جود وعقم. ويتفق معه د. محمد حسين هيكل حين يقول: «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقًا خاطفة، تأخذ د. محمد حسين هيكل حين يقول: «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقًا خاطفة، تأخذ بالنظر كلها أنارت. ولكنها ما تلبث أن تخبو لتحل محلها الصنعة في الشعر والتجويد في النظم الفني الفني المقاتدة التي تتوهيج من آن لآخر ثم لا تلبث أن تأخذ في الحمود (٥)

١٢ - الإبداع أسعد الأوقات:

وقال المازنى: «إن الشعر ديوان يقيد فيه أهل العقول الراجعة ما يجيش في خواطرهم فى أسعد الساعات، "أ. وهو قول عجيب لا نجد مثيلًا له عند غيره من النقاد العرب قدامى

⁽١) الملال - ترفيع ١٩٣٥ - س٣٠.

⁽٢) الوسيلة الأدبية ١٨٤.

⁽٣) أحمد زكى أبو شادى: أنين ورنين ١٧٢.

⁽٤) تورة الأدب ٧١.

⁽a) فصل النقد الإنجليزي ٩٠. ١٥٣ Defence.

⁽٦) ديراته ۱۱۸.

أو محدثين. ولكنه ترجمة أمينة لقول شلى في «الذود عن الشعر»^(۱). وتتفق معه أقوال كولردج عن العاطفة الشعرية والإحساس الشخصى بالسعادة والسلام الإلنهي^(۱).

١٣ - شعور الطفولة:

ويقرر المقاد أن الشاعر الحق هو المطبوع على الشعور الجديد أو شعور الطغولة الغنية التي تلازم الشاعر في حياته من المبدأ إلى النهايية⁷⁷.

والمازني يقول: «فإن كل شاعر في كل عصر نبيَّه وطفله»(٤).

وقال أبو شادى: «إن عقل الفنان (العقل الباطن) هو عقل الطفل الكبير»(٥).

وقال عبد العزيز عتبق، وهو يتنى على شخصية أبي شادى: «إن أبا شادى رجل اعتيادى لا يروعك صامنًا. ولكنه إذا ما تحدث إليك راعك منه أنه يحيا فى الحياة: بنفس طفل، وقلب شاعر، وفكر فيلسوف.ها أ.

وكرر نفس القول إبراهيم ناجى فى مقام الثناء على أبي شادى أيضًا فقال: وفإن للشاعر أبي شادى كها للشاعر ودلامار» نظرة إلى المدنيا كنظرة الطفل المبائر «٧٪.

وهى فكرة مستوحاة من كولردج الذى أعلن أن من سمات العبقرية التي تميزهـا عن الموهبة. أن يصطحب الشاعر فى نفسه مشاعر الطفولة إلى قوى الرجولة، ويجمع بين إحساس الطفل بالعجب والجدة وبين المظاهر التي جعلت الإنسان يألف ما تحتوى عليه الحياة^(A).

١٤ - دور الثقافة:

أما شكرى فيقرر أن الثقافة أمر غاية فى الأهمية لأنها هى التى تشحذ الطباع وتيسر لها تلقى الإلهام. قال: «وإدمان الاطلاع أساس فى الشعر، لأنه هو الذى يهيى، الطبع»^(١). · ثم عاد إلى فلك مع الإفاضة إذ يقول: «والإطلاع-شراب روح الشاعر. وفيه ما يوقظ.

⁽١) مجلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٥. ٥٤٦. أنين ورنين لأبي شادى ١٧٥. السرسالـة - السدد ٢٢٤ -

ص ۱۰۳۵. Defence ،۱۰۳۵.

 ⁽۲) فسل التقد الإنجليزي ۸۱.
 (۳) عباس العقاد ناقدًا ۳۵٦. وانظر الخيال د. عاطف جوده نصر ۲٤٨.

⁽³⁾ التمر ¹⁷4. (1) أتداء القبر 3.6.

⁽٥) الينبوع ك. (٧) أطياف الربيم ل.

 ⁽A) د عبد المكيم حسان: سيرة أدبية ٧٣. فصل النقد الإنجليزي ٧٩ - ١ B.L. ٧١.
 (٩) دواويته ٧٠٠.

¹¹⁵

ملكاته ويحركها ويلقع ذهته. ونفس الشاعر ينبوع، والاطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلى الأماكن المالية. والشاعر في صاحة إلى محركات ويواعث، والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث، والأديب الذي لا يغرم بالاطلاع كالماء الآسن الصطن، الذي لا يحركه محرك... فلا يقصر (الشاعر) همته على درس شيء قبل من شعر أمة من الأمم... وإذا قرأ الشاعر العربي، وتحت له أيواب قرأ الشاعر العربي، وتتحت له أيواب التوليد... فإن درسها يوسع عقولنا، ويجدد آمالنا وقوانا، ويهيىء وحى ذكاتنا، ويعلن خيالنا، ولكن ينبغي أن لا نكون ناقلين بل ينبغي أن نكون مفكرين باحثين فيهاه.\!\.

ولم يقنع عبد الرحمن شكرى بينه الأقوال، بل أفاض فى الحديث عن التقافة، وتناول منها جوانب متعددة، منها الشخصى ومنها العام، ومنها القديم، ومنها الحديث، خاصة أنه نشر مقالاً عن «الشعر والثقافة» فى عددين من مجلة المقتطف،(⁷⁷).

أما المسخصى فقد سكى فيه تجربته التقافية الخاصة، والجداول المتنوعة التي استقاها منها. وقد عدد هذه الجداول وصنفها ونعن نعيد تصنيفها هنا بشكل أوضع^(۱۲):

 الاتصال المهاشر بالطبيعة. وخاصة المطبيعة الأوربية. وبالوجه الأخص الطبيعة الإنجليزية التي وجدها تختلف عن الطبيعة المصرية اختلاقًا بعيدًا.

 الدراسة النظامية في جامعة شفيلد للتاريخ والجفرافية والاقتصاد السياسي وعلم السياسة والنظريات السياسية ونظم الحكم.

٣ – الاطلاع على أعمال الكتاب الإنجليز مثل سوينبورن وروزيق وأوسكار وإيلد.

 ٤ - الاطلاع على أعمال الكتاب غير الإنجليز، الذين نقلت أعمالهم إلى الانجليزية مثل جوته وهينى وشوبنهور.

6 - الاطلاع على التراث العربي.

وبعد أن ذكر عددًا كبيرًا من الكتاب قال: «لم أستطع أن أحصى في هذا المقال كل من تأثرت بهم من الشمراء والكتاب والقصصيين والمفكرين والفلاسفة والنقاد من عرب وإفرنج»⁽¹⁾.

⁽۱) دواوینه ۲۷۰.

⁽۲) يونيو ويوليو ۱۹۳۹.

⁽٣) يونيو ١٩٣٩ - ص ٣٤، ٣٥، ٤٠ - يوليو ١٩٣٩ - ص ١٧٢، ١٧٤.

⁽٤) يوليو ١٩٣٩ – ص ١٧٥.

ثم كشف لنا عن أن تقافته العربية حمته من الاندفاع وراء الأوهام والمغالاة والتجارب العقيمة عند اطلاعه على الشعر الأوربي، وأن ثقافته الأوربية قالمت من مفالاتـه في عبث الصناعة، واكسبته شيئًا من العاطفة الفنية، وأن اطلاعه على أعمال بيرون وشلى حبب إليه نشدان الحرية والتطلع إلى المثل العليالاً.

ونصح شكرى بالتوسع في الثقافة إلى غير حد: «فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم. وكلها كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحًا، كان أغزر اطلاعًا... فإن الشاعر الكبير – كى يعبر عها في نفسه من العيقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتومًا مجهولاً – لايد أن يحدد ذهنه دائهًا بالاطلاع، وأن يحرك به نفسه، وأن ينوع من ذلك الاطلاع. فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى»".

وحذر شكرى من الاقتصار في الثقافة على عصر أدبي واحد أو أدبب واحد أو أمة واحدة: و فإن مذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب المناصر الأخرى التي عمرت المالم، وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنونًا»⁽⁷⁷.

ومن الطبيعى «أن يكون أساس اطلاعنا الأدب العربي. وأما الأدب الأوربي فهو لنا في المنزلة الشانية. ولا يكون الاطلاع عليه مفيدًا إلا بصد دراسة الأدب العربي في العصور المختلفة»⁽¹⁾.

ودلل على رأيه فى ضرورة الحصول على الثقافة والتوسع فيها بالتاريخ العربي والعالمي. قال: «شعراء العرب لم يكونوا جهمالًا بآداب غيمرهم وعلومهم وحضارتهم. فليس كمل التربيمة مدرسية.

... انظر إلى... عَدِى بن زيد وتفكيره وعلاقته بالحضارة الفارسية. وانظر إلى رواج العلوم في أيام المولة العباسية، وتأثر أبي المتاهية وابن الرومى والمتنبى... بهذه العلوم. فإن هذا الناثير واضح في أشعارهم كل الوضوح. وإنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة»⁽⁹⁾.

⁽۱) پرتیو ۱۹۲۹ – ص ۲۲.

⁽۲) دراریته ۲۷۱.

⁽٣) نفس المرجع ونفس الصفحة.

 ⁽²⁾ المقتطف – مايو ۱۹۳۹ – ص ۵۵۸.
 (۵) دواوينه ۲۷۱، ۲۷۲.

¹¹⁷

ومن ثم اتخذ من الثقافة معيارًا يقرق على أساسه بين الشعراء، ويعيب من كان منهم ععدود الثقافة. إذ يقول: «لا أنكر أن في بعض شعر «بودلير» قوة عظيمة وخيالاً تويًّا، ولكنه عدود الثقافة، متشابه الإنتاج، ولا يصف إلا جائبًا واحدًّا من جوانب الحياة والنفوس»⁽¹⁾.

ويوجب المازنى على الشاعر أن يطَّلم على مجموع الثقافة العربية القدية دون أن يحدد شيئًا ممينًا منها فيقول: «لا يسع من ورد شرعة الأدب وعلم أنه يحتاج إلى مواهب وملكات غير الكد والدأب والاحتيال في حكاية السلف... ومن تبسط في شعر الأولين لا ليسرق منه ما يبتني به بيوتًا كبيوت العنكبوت، ولكن ليستضىء بنوره، ويستمين به على استجلاء غوامض الطبيعة وأسرارها ومعانيها، وليهتدى بنجوم العبقرية في ظلمة الحياة وحلوكة العيش، وليتعقب ينظره شماعها للتغلفار إلى ما لم يتمثل في خاطر، ولم يجلم به حالم، "".

وعدد في العقل، وأنها توقظ الحواس الخاصفة والمشاعر الراكنة، وقلاً القلب، وتشعر النفس كل وجود في العقل، وأنها توقظ الحواس الخاصفة والمشاعر الراكنة، وقلاً القلب، وتشعر النفس كل ما تستطيع الطبيعة البشرية احتماله وكل ماله قدرة على تحريكها وابتمائها، وتدرب المره على الاستمتاع بتدير عظمة الجلال والأيد والحق، وأنها تمثل ذلك للإحساس، وتحضره للذهن، وتكشف لنا عن وجوه الألم والحزن والحقطاً والإثب، وأنها تمين القلب على تعرف الحول والفرع والسرور واللذة، وتفعق بالوهم على جناح الحيال، وتفتته بسحر عواطفه وخواطره الآل، أي أنها أيقطت نفسه، وفتحت عينيه، وألمبت حواسه، وابتمتت مشاعره، وجملته أشد تأثراً بالحياة وتحركاً لما واستعداداً لتلقى مؤثراتها، إضافة إلى ما أوردناه منذ قليل من أنها تعوض عن النجوبة الشخصية.

واتخذ من الثقافة مقياسًا نقديًّا، فعاب على حافظ إبراهيم الجمهل وضحالة الثقافة والكــل المقلل⁽¹⁾.

ودعا العقاد إلى مثل ما دعا إليه المازن من تعميق الثقافة والاطلاع عمل أداب الأمم المختلفة (أ، ذكلها كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحًا كان أغزر اطلاعًا. لأن الشاعر يحاول

 ⁽۱) المقطف - يوليو ۱۹۳۹ - ص ۱۷۶ وانظر ۱۷۵.

⁽٢) سعر حافظ ٤. (٢) قط السد ٩

⁽٣) قبض الريح: ٩.

⁽٤) تطور النقد العربي الحديث في مصر ٣٢٤.

⁽٥) د. كمال نشأت ٢٦٧.

أن يعبر عن المقل البشرى والنفس البشرية. وأن يكون شعره تاريخًا للنفوس، ومن شم فإن عليه أن يجيد ذهنه دائيًا بالاطلاع. وأن ينوع من ذلك الاطلاع^(۱).

وقد سأل أديب ناشىء المقاد: «هل يكتفى الذى يريد أن يصبح أديبًا بمطالمة كتب المصر المناضر دون الرجوع إلى الكتب القديمة؟» فأجابه: «فالاكتفاء بالقليل من الأدب جائمز كالاكتفاء بالقليل من كل شيء. ولكته القليل في الحالتين، ولن يكون شأنه شأن الكتبير.... فالاطلاع على ثمرات المياة. وكليا اتسع النطاق اتسع التمبير وتنوعت الثم أن....، 170.

وعاب العقاد أحمد شوقى بمثل ما عاب المازني حافظ إبراهيم.

ونجد ما يشبه أقوال جماعة الديوان عند جماعة أبولو. بل عند من سبقهم جميعًا، أعنى خليل مطران. فقد أثنى ثناء مستطانًا على سمة ثقافة أبي شادى والمحدثين من الشعراء. قال: في مقدمة كتاب وأطياف الربيم»: «وأبو شادى... في كل قصيدة صورة... وفي هذه الجزئيات إشارات تاريخية ورموز إصطلاحية. وفي هذا كله جملة وتفصيلًا لا يمنيه أن يكون من قرائه من لم يطالع المبثولوجيا، أو لم يتنبم ما نحا به المفرييون نحوها»...

ومثل هذا القول نجده عند إبراهيم ناجى(¹¹. وكذلك دعا أبر شادى الشباب إلى الاطلاع الشخصى⁽⁰⁾، واعتبره من مقومات الشاعر المعتاز لأنه وهو الذى يجمع بين صفق النضوج والتحرر، وكلتاهما وليدتا المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانيًا، والمرانة ثالثًا»⁽¹⁷⁾، والسبب أن هذه الأمرر تصقل الروح الفنية التي هي طبيعة فطرية⁽⁷⁾.

وتجد الدعوة إلى الثقافة عند د. طه حسين ومحمد حسين هيكل، اللذين اتفقا على أن النثر كان أسرع وأشد تطورا من الشعر بسبب ضحالة ثقافة الشعراء وصدهم عن الاطلاع أو «الكسل المقلي»(أ) حسبها جاء في العبارة المعروفة عند د. طه حسين.

⁽۱) رواد التجديد ٦٤.

⁽۲) يسألونك ٨٠. ردود وحدود ٢٠٦. فصول من التقد عند المقاد ٣٦٠ – ٣١٢.

⁽٣) مقدمة أطياف الربيع ب.

⁽٤) نفس الرجع ددي، اي له به ن.

⁽b) مسرح الأدب ٢٠٨. أنداء الفجر ٦. كمال نشأت ٤٤١.

⁽٦) الينبوع و.(٧) نوق العباب ز. الينبوع ط.

⁽A) طه حسین: حافظ وشوقی ۸. هیکل: ثورة الأدب ٦٣.

وعلى الرغم من كل ذلك فإننا لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدعوة رومانسية خالصة، فهى دعوة موغلة في القدم في النقد العربي وبيمنا أن الإحيانيين وجهوا ما ياتلها. فقد أعلن أحمد شوقى في مقدمة ديوانه أن الشعراء يجب أن يجمعوا في مسيرهم على درب الشعر بين أزواد ثلاثة. لا وصول بدنها بجتمعة. وكان الثانى منها «أخذ العلوم وتناول التجارب لأن الشعر لا يخرج عن كونه أخبارًا وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب "أ. ودعا المرصفي إلى حفظ شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ومن قل حفظه، أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط ردىء، فالشمر لا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ(؟).

وواضح أن المرصفى دعا إلى الاطلاع على الشعر العربي وحدد. وأن أحمد شوقى دعا إلى الاطلاع على الأدب والتاريخ العربيين، فإذا توسعنا في الدلالة أقصى اتساع قلنا: إنه دعا إلى الاطلاع على عامة الثقافة العربية. ولكن الرومانسيين المصريين كانوا يصرون إصرارًا شديدًا على الشعر الإنجليزى أو غيره من أنواع الشعر الأجنبي، ثم يتوسعون إلى ما يشمل الثقافة الأوربية عامة.

ويختلف الدور الذي ينسبه الرومانسيون والإحيائيون للتقافة فالأخيزون يقتصرون على استفادة الشاعر من المعلومات. على حين يتسع الرومانسيون فيرون أنها - إلى جانب ذلك --تفذى عملية الخلق الفنى ذاتها. وفى جميع أطوارها.

وفي هذه الحالة تختفي صورة الإحياتيين، وتبرز صورة الرومانسيين الإنجليز خاصة كولردج وآرديد والمنسين الإنجليز خلصة كولردج وآرديد خلق الشاعر المجيد^(۲). وشن آرنولد حربًا شعواء على أصحاب الآفاق الضيقة، واتهم زملاءه من الشعراء والنقاد الإنجليز بقصور الثقافة مما سبب ضعفهم وعدم صلاحية أشعارهم للخلود، وقضل عليهم الأدباء الذسسن والألمان (¹⁾.

...

من كل المناصر السابقة نرى أن النقاد الرومانسيين عنوا عناية شديدة بصلية الحلق الفق. وتناولوا كل الجوانب التي ذهبوا إلى أنها ذات صلة بها، على المكس من الأدباء الإحيانيين الذين لم يتحدثوا عنها إلا عرضًا.

⁽١) الشوقيات ١٩/١.

⁽Y) الرسيلة الأدبية AF3, YV3,

⁽٢) عِللة المجلة - العدد ١١٨ - أكترير ١٩٦٦ - ص ٥٠. فصل النقد الإنجليزي ١٣٤.

⁽٤) عِملة التقافة - المعدان ٥٥، ٥٦. ألن تيت: دراسات في التقد ٨٩ - ٨٩.

وواضح أن الجوانب التي تناولوها تنبع من دور العاطفة والإرادة في عملية الخلق الفق. فغالوا في دور العاطفة ورفعوا من شأنها، وجعلوها الأمر الذي يرغم الشاعر على قول الشعر، وأكدوا أنها خفية، تفيض فتلهم، وتفيض فتحرم، دون تدخل من الفنان. ووصفوها بالتوهج والخمود في العملية الواحدة. واشترطوا ألا تكون كاسحة تفرق فتخرس.

ولكن الممارسة أجبرتهم على الاعتراف بأن الإرادة يكن أن تحتال على الإلهام فتستدعيه، وأن الشاعر في أوقات هدوء نفسه يكن أن يتذكر تجربته فيستميد ما أحدثت فيه من انفعالات أو مايشابهها بل يكن للشاعر أن يتخبل تجربة مفعة بالانفعالات دون أن يمارسها من قبل. وأدى بهم ذلك إلى الاعتراف بأن العقل البأهل والعقل الواعى يشتركان في خلق العمل الفني الذي يتصف بالروعة ويستحق الخلود.

ويكشف لنا هذا الاطلاع على آراء النقاد المصريين أن النقاد الأربعة شاركوا في الحديث عن معظم هذه العناصر، فلم يفب عنا شكرى إلا في خمسة عناصر يتحدث كثير منها عن دور الإرادة مما يدل على أن شكرى لا يسلم به. وغاب عنا كل من المازفي والمقاد في أربعة عناصر، أما أبو شادى فغاب في ثمانية عناصر مما يدل على أنه أقل الأربعة حديثًا عن الحلق الفني. ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يظهر لنا واضحًا أن العقاد كان أكثرهم إفاضة في الحديث وتوضيحًا للأفكار، ويليه المازفي.

كما نلاحظ أن المازنى انفرد بالحديث عن العنصر ١٢ الذى يعتبر وقت الخلق الفنى أسعد الأوقات، وأن المازنى والممازنى والممازنى والمازنى والمازنى المردد المخديث عن تخيل التجربة (٣)، وأن شكرى والممازن انفردا بالحديث عن طرورة أن تكوى والعقاد انفردا بالحديث عن ضرورة أن تكون العاطفة غير جامحة وإمكانية الاحتيال على الإبداع (٥ و ١٠).

كما يظهر لنا أن جماعة من النقاد غير هؤلاء الأربعة شاركوا فى الحديث عن عملية الإبداع مثل محمد حسين هيكل وولى الدين يكن وعبد العزيز عتيق. بل انفرد عبـد الحليم حلمى المصرى وهيكل بالقول بأن الذهن فى حالة الإبداع تعتريه حالة هياج ثم سكون (١١).

أما عنصر الثقافة فقد تحدث فيه الأربعة، كما تحدث عنه رائد الرومانسية خليل مطران، وغيرهم من الرومانسيين بل من الإحيانيين أيضًا. وعلى الرغم من اتفاق الفريقين في المديث عن الثقافة، فإن حديثها يحتوى على اختلاف شديد بينهم. فالإحيانيون قانمون بالثقافة المربية التي تؤثر في الإبداع تأثيرًا مباشرًا. والرومانسيون يتوسمون فيها لتصبح عالمية أو غربية. وهدفهم توسيع مدارك الشعراء، وإثراء الفن الشعرى عامة.

كذلك اتفق الإحياثيون والرومانسيون في الحديث عها يعترى الشاعر من حالات المد

والجزر. والحق أن حديثهم هنا يتفق اتفاقًا تأمًّا. ولكننا تستطيع أن نطل ذلك بأنه يصور تجربة عملية تقع لكل فنان مهما كان المذهب الذي يدين به. فلا عجب أن يتفقوا في الحديث عنه.

وإذا تجاوزنا النقاد المصريين إلى النقاد الإنجليز، وبعدنا نقادنا اغترفوا أكثر أفكارهم من وردزورث، الذى التزموا بتصويره لعملية الإبداع ومراحلها المختلفة التزائما كاملاًد ثم أخذوا عن كولردج موقفه من الإرادة، وضرورة الموازنة بين العملين الإرادى وغير الإرادى. ثم أتفق شكرى والمازن وعبد الحليم حلمى المصرى وهيكل مع شلى فى قوله عما يعترى الشاعر من حالات المد والجزر، والتوهيج والحمود، ولا إرادية الإلهام، بما يجعلنا نقول إن المازفي وشكرى حالات المد والجزاع -- كان أقرب النقاد إلى شلى. ولم يظهر هازات إلا مرتين، اتفق شكرى والمازن في أولاهما معه. في كون العاطفة هي التي ترغم على نظم الشعر (٧)، واتفق معه المازني والمعقد وأبو شادى في ثانيتهما المخاصة بدور الإرادة (٩). أما مائيو أرئولد نظهر في عنصر والمقاد وأبو المنصر الذى أفاض في المديث وعرف به في النقد الإنجليزي.

٢ -- تعريف الشعر

مقدمة

عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه القول الموزون المقفى. وقد لقى هذا التعريف قبولاً عامًّا من الأدباء العرب، وراج بينهم رواجًا كبيرًا، لم يتتقص منه الانتقال إلى مكان دان أو تام، أو إلى زمان قريب أو بعيد على الرغم من عدم اكتفاء بعض النقاد به وإضافتهم عناصر أخرى إليه. وكلما مضى الزمن ازداد الأدباء تمسكًا بتعريف قدامة، خاصة فى العصور التى انحط فيها الأدب العربي، وعنى بالظواهر الشكلية، مما أدى إلى غلبة العبث واللعب وما يجلبانه من ظواهر أدبية غنة.

ولم يتغير التعريف في مطلع المصر الحديث، وإغا التزم الإحيائيون به، وإن شعر وا بشيء من الضيق المنبئ. المنبئ المبهم إزاءه. وإغا جاء التحديد في هذا التعريف على يد من أعقبهم من الرومانسيين. ولما كان الشعر فنًا قوليًا، فقد قطن القدماء منذ المصور القديم إلى وجود بعض الصلات بين الشعر وغيره من الفنون بعامة، أو بين الشعر وأحد الفنون بعاصة، سواء نظرنا إلى القدماء من النقاد الإغريق أو النقاد العرب، وإن تفاوتوا في الإفاضة يطبيعة الحال، وفي سداد القول، ووصوله إلى الأحكام العامة الجوهية.

ونعرض فى هذا الفصل النقاط. التى عالجها نقادنا المصريون، وتأثروا فيها بالنقاد الإنجليز. أو شابهت أقوالهم أقوالهم فى تعريفهم للشعر.

١٥ -- التفرقة بين الفنون؟

لما كانت هذه الفنون - على الرغم من ارتباطها - عتلفة، فقد التفت التقاد إلى التفرقة بينها التفاتًا خاصًّا. فأعلن أحمد كامل في مقاله عن (بلاغة العرب والإفرنج): «أن الشعر هو تصوير ناطق كها أن التصوير شعر صامت»(١٠]. وقال أبر شادى: «الشعر ليس صناعة بل هو

⁽۱) المتطف - العد ٢٤ - مايو ١٩٠٠ - ص ٢٠٤.

فن من الفنون وجميع الفنون مواهب. والروح التي خلفها شائمة في مظاهر الطبيعة التي يستوحيها جميع الفنانين من شعراء وموسيقيين ومصورين وشالين وشيرهم. ووحدة هذه الروح التي تلمح خلف مرائى الطبيعة والحياة، هى التي تجعل الثقاد يصفون التصوير بأنه شعر الأصباغ، والنحت بأنه الشعر الصامت، والشعر بأنه التصوير التاطق، وهلم جرًا... وما ذلك إلا بسبب المشاركة الروحية بين جميع هذه الفنون»(١٠).

والقرب واضح بين هذه الأقوال التي شاعت بين أقوال كولردج بأن الموسيقى شعر الأذن، والرسم شعر العين⁷⁷... وإن كان يجب أن تتذكر أن المصدر الأساسي الذي استقى منه النقاد الإنجليز والمصريين جيمًا هو الناقد الألماني لسنج، في كتابه المروف (لاوكون).

١٦ - الشعر والموسيقي:

أعلن المازني أن الموسيقي أقرب الفنون إلى الشعر، يقول: «هي بطبيعتها أقرب إلى الشعر وأمس به رحمًّا، لأن كليهما معوله على الأداة الصوتية، وإن اختلفت اللفتان وتباينت حدود قدرتها»⁽⁷⁷⁾.

وطبيعي أن يتفق معه د. طه حسين. وهو الأديب الذي حرم عالم المرتيات وعاش في عالم المسموعات. حتى أنه يغلو فيقرر أن «الأدب آخر الأمر فن من الموسيقي»⁽¹⁾.

ويمكن أن تتمرف في قول المازني قول هازلت: «الشعر – بتناغم لفته – هو أقرب الفنون إلى الموسيقي»^(ه).

١٧ - الشعر والتصوير:

فرق المازق بين الشعر والتصوير تهمًا لقدرة كل منها على المحاكات فالتصوير أقدر على على على المحاكات فالتصوير أقدر على عماكة المرتى، كما تقد علي تصوير هذا المرتى في تتابع من الأزمنة المتماقبة، وما يثيره في النفس من مشاعر. يقول: «ليس من شك في أن المصور يستطيم أن يتقل لك المنظر كها هو باد لمينيه، وأن يريك على اللوح وبالألوان

⁽١) الينبوع و. أتين ورنين ١٤٥. وانظر حصاد الحشيم ١٠٤، ١٠٤.

⁽٢) حصاداً المشيم ١٦٣، ١٢٠. نصل التقد الإنجليزي ٨٠.

 ⁽۲) حصاد الحشيم ١٠٤.
 (٤) عبد المتم تليمة وراضى: التقد العربي ١٩٥٥. د. محمد زغلول سلام ١٣٦٩.

⁽٥) نصل النقد الإنجليزي ٨٨.

ما رأى هو في الواقع، وأن يضعك بذلك موضعه، وأن يعينك على أن تأخذ في لمنظة واحدة وبنظرة واحدة حملة ما اكتحات به عينه هو وتفاصيله. وليست كذلك قدرة الشاعر أو الكاتب، فيا يستطيع – مها بلغ من تمكنه من ناصية اللفة وافتنانه وتصرفه وعلمه ودفقته – أن يرسم لك منظرًا كما هو.. فالفرق من هذه الوجهة بين النصوير والشعر هو أن للنصوير لمنظة في الفضاء وللشعر لحظات في الزمن، أي أن المصور في مقدوره أن ينقل لك المنظر الذي رآه وراقه كما هو كان في الطبيعة، ولكن الشعر لا قبل له بذلك ولا طاقة له عليه.. وإنما يسع الشاعر أي يفضى والمحاود في المنظر، وعا يثيره في النفس من الإحساسات والمماني والذكريات والآمال والمحاوف والخوالج على المعرم، بأوسع معاني هذا اللفظ. وعلى المكس من ذلك يسع الشاعر أن يصف لك الحركات المتعاقبة في الزمن، وأن يحضرها إلى ذهنك، ويثلها لحاطرك، وذلك

ولايد لنا أن نضيف أن الصورة لا تعبر عن سكون. وإنما يختار الرسام جزءا من الحركة ليدل على ما قبلها وما بعدها فإذا الصورة فعلًا تدل على تحرك زمنى مثل تمثال العدّاء اليونانى القديم.

وهذا ما لانجده بوضوح فى نقد الرومانسيين العرب ولا حتى الإنجليز لانشقالهم كما أسلفنا القول بنقد الشعر، من أنه حركة فكر أو معنى إلى حركة عاطفة أو وجدان، الأمر الذى لا يهرز بوضوح وبإلحاح إلا عند الرومانسيين عربًا كانوا أو إنجليزا.

وهذه الأقوال تتغق مع رأى شلى فى أن اللغة أفضل وسيلة للتعبير بسبب مرونتها القائمة عن على قابليتها للاستخدام بطريقة ينتج عنها تركيبات أكثر تنوعًا، ودقة من التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة⁽⁷⁷⁾. وتتغق مع رأى كولردج الذى يقرر أن الصورة فى الشمر ليست محاكاة للطبيعة، وإنما هى إبداع أو خلق، ولا تدل على العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ⁽⁷⁷⁾، كذلك تتفق مع رأى هازلت الذى قال: «يكننا أن نقول بدون اعتساف كثير: إن الشعر أكثر شاعرية من التصوير. فالتصوير يعطى الشيء فى نفسه، والشعر يبرز (ما يخيط) به، مها تكن درجة إرتباطه به. ولكن هذا الأخير داخل فى علكة .

⁽¹⁾ while liking $Y \circ I = Y \circ I$, $\widetilde{A} \circ I$, $P \wr I$,

^{. 170} Defence . AA التقد الإنجليزي 170 Defence . AA

⁽۲) د نصرت عبد الرحن ۱۲۸. ۱۵۳ B.L. سيرة أدبية ۲۵۹.

الحيال ثانيًا من حيث علاقتها بالعاطفة نجد التصوير يصور الحادثة. أما الشعر فيصور تطور الحوادث»(١٠).

١٨ - التسوية بين الشعر والنثر:

ذهب أبو شادى إلى أن الشعر والنثر - في صعيمها - شيء واحد، فقال: وفالشعر في جوهره شعر، سواء كان نظيًا أو نثرًا قصصًا أو تصويرًا أو خبرًا أو غبر ذلك $^{(Y)}$.

ويذكر هذا القول بموقف وردزورث من حيث التسوية بين الشعر والنثر. فقد أجاب عن السؤال: أليس هناك - السؤال: أليس هناك - ولا ينبغى أن يكون هناك - فرق جوهرى.. ويكن القول بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهها من مادة واحدة، وأن مشاعرها من نوع واحد ومتحدة تقريبًا لا تختلف ضرورة حتى في الدوجة... $^{(Y)}$.

وهذا قول غريب لا يوجد شبيه له - فيها نعتقد - في تصور النقاد العرب القدماء لأنهم يغرقون تفرقة تامة بين الشعر والنشر ويعطون كل واحد منها صورته ومجاله وحدوده، التي تفصل بينها فصلاً تأمًّا. ومن ثم نجد أبا هلال المسكرى وهو واحد من كبار النقاد القدماء عندما أراد أن يكتب عنها سمى كتابه الصناعتين أراد بذلك صناعة الشعر وصناعة النثر. ولا ينفر د وحده بيده النفرقة بل هي عامة عند النقاد القدماء.

وزاد من صرامة التفرقة بين الشعر والنثر عند العرب نظرتهم إلى القرآن الكريم. فعندما أوحى القرآن إلى محمد ﷺ واستمع إليه الكفار حاروا فى كنه، وأطلقوا عليه أوصافًا متعددة غير أنها كلها تحاول أن تحط من قيمته. وكان مما وصفوه به أنه شعر. فنفى القرآن ذلك بشدة، ونفى كل صلة بينه وبين الشعر. ولما كان القرآن نثرًا، فإن ذلك جعل المسلمين يستبعدون كل صلة بين النثر والشعر، الاجتماع التفرقة الفنية والتفرقة الدينية فى أذهانهم.

وقد تعاون رأى وردزورث هذا في التسوية بين الشعر والنثر مع تأثر الرومانسيين العرب بالشعر الإنجليزى نفسه، فدفعهم ذلك إلى تحطيم بعضهم الحواجز بين الشعر والنثر. وأصدر أدباء المهجر الفن الذي سموه «الشعر المنتور» معيرًا عن ذلك التحطيم في أواخر القرن

⁽١) فصل النقد الإنجليزي ١٨٧. د. محمد زغاول سلام ٤١ - ٤٢. Lectures ١٥٠.

⁽٢) الشفق الباكي ١٢٠٠.

⁽٣) مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨ - ٤٤١. Aor Marley. قصل النقد الإنجليزي ٩٥.

التاسع عشر. وما لبت هذا النمط الفنى أن انتشر بين أدباء جميع البلاد العربية، ومنها مصر، فى مطالع القرن المشرين. حتى لقد تأثر به بعض الإحيانيين مثل أحمد شوقمى الذى أنتج مجموعة من الأعمال وصفها بالشعر المتثور('').

ومع مرور السنوات تطور فن «الشعر المنثور» إلى فن «قصينة النثر» في خمسينات هذا. القد ن.

۱۹ – الشعر تاريخ النفوس:
 قال شكرى^(۱):

والشعبرُ تاريخُ النفس س وَمَعْقِلُ لِسِياتِهَا وفسر ذلك بقوله: «فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن المقل البشرى والنفس البشرية، وأن يكون خلاصة زمنه، وأن يكون شعره تاريخًا للنفوس، ومظهر ما بلفته النفوس في عصره»^(٣). وجاء المقاد بمثل هذا القول في مقدمة ديوانه حين قال: «لقد كان كلفي بالمشر أول المهد وكما لا أعرف سبيه، ولكنى الآن أكلف به معتقدًا أنه شاهد من شواهد نهوض الأمم، ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور، فهو التاريخ الصحيح الذي لا تكذب أسانيد، وتخفف أوتامه والله

وبذلك قال كواردج الذي أخذه عن أرسطو^(ه). وأكد هازلت ذلك بإعلانه أن الشعر جزء من تاريخ تطور العقل البشرى^(۱). وكان ذلك التصور سببًا في شيوع فكرة أن الشعر مرآة الحياة.

ورعا كان هذا القول قريبًا من قول قدماء العرب: «الشعر ديوان العرب» فقد قصدوا يذلك أن الشعر يحتوى على تاريخ العرب ومعارفهم المختلفة، غير أن العرب كانوا يقصدون أنه يعرض أحداث تاريخهم ويعرض ألوان معرفتهم بالأرض والسهاء والنبات والحميوان عرضًا مباشرًا. أما أرسطو ومن تابعه من الرومانسيين من الإنجليز والمصريين فإنهم لم يقصدوا ذلك

⁽١) انظر د حسين تصار في مجلة قصول - العدد الأول - المجلد الثالث - ١٩٨٧.

⁽۲) دواویته ۲۳۴.

⁽۳) درارینه ۳۷۱.

⁽٤) ديران المقاد ١/ ٨. قصول من النقد عند المقاد ١٥٧. تطور النقد العربي ٣٤٣.

 ⁽٥) فصل النقد الإنجليزي ١٧٤. B.L .١٧٤.

⁽٦) فصل النقد الإنجليزي ١١٨. Lectures.

وإنما تصدوا أن الشعر يصور المشاعر التي تتور في نفوس الناس يسيب ما يجر في حياتهم من أحداث مختلفة، فهو تاريخ التفوس أي تاريخ المشاعر التي مرت بهم حيال أحداث حياتهم.

٢٠ - الشعر والعلم:

كان من الطبيعي لَذى الرومانسيين – بعد أن جعلوا الشعر كشفًا وتصوروه باحثًا عن المعرفة والحقيقة – أن يتناولوا الصلات والفروق بين المعرفة الشعرية. والمعرفة العلمية أي بين الشعر والعلم.

قال الزبيدى: إنما آراء المازنى عن الصلة بين الشعر والعلم مجرد نكرار لآراء هيجو وهازلت. يليهها فى الأهمية تأثير كارليل فى كتابه « الأبطال وعبادة البطولة». ويكشف كتاب «الشعر: غاياته ووسائطه» للمازنى عن قدر طيب من الشبه بينه وبين نظرية العقاد عن المرفة والشعر، ولكن هذا الشبه يرجع إلى تأثر كلا الكانيين بهازلت^(۱).

والدارس على حق. فهذا النوع من الدراسة جديد في الأدب العربي. ولا تعرف أن أحدًا من النقاد الإحبانيين قد أشار إليه على حين تناول جوانب منه المازقي والعقاد وأبر شادى "أ. كما خاص فيه من قبلهم وردزورت وكواردج ولام ودى كوينسى وشل "أ، ويضاف إليهم أيضا هازلت. فإذا كتا نفتقد المشابهات في الجزئيات فإننا نستطيع أن نؤكد التأثر العام وأن خوض المقاد الإنجليز في هذه الدراسة هو الذي دفع تقادنا إلى الخوض المماثل ومعالجة الموضوع باهتمام وهو لم يكن مثارًا من قبل.

...

اختلفت بنقادنا الأربعة الطرق، فلم يجتمعوا في تناول أي عنصر تناولًا حقيقًا. وإنما اقتربوا من الانفاق عندما تناولوا الصلات بين المعرفة الشعرية والمعرفة العلمية. أو بين الشعر والعلم (٢٠) حيث تحديث عن الموضوع ثلاثة منهم.

واتفق شكرى والعقاد في تصور الشعر تاريخيًا للنفوس، وانفرد المازني عنهم في الحديث عن

Al-Akkad's Critical Theories (١)

 ⁽۲) عز الدين الأمين ١٨١. ١٨٦. ١٩٦. علم النقد العربي ٣٣٤. جاعة أبولو ٢٠٨. الشعر للمازق ١٩. فوق العباب لأي شادي من. خلاصة اليومية والشفور ١٧١.

 ⁽۲) الرسالة - العد ١٩٦٦ - ص ١٠٦٥. وسنة ١٩٢٥ - ص ١٣٤١. سنة ١٩٣٦ - ص ١٩٧٠. الثقافة - العد ١٩٢٦ - ص ١٩٧٧. ١٩. د عمد التوبيق طبيعة الفن ١٨٦. د. شوكت وعيد: مقومات الشعر العربي ٣٣. فيرتون هول:
 موجز تاريخ المقد الأدبي ٨٠٠ (Aoo Mordey .٩٨).

وجوه القرب والاختلاف بين الشعر والمرسيقى والتصوير، كما اختلف أبو شادى بالحديث عن التفرقة بين الشعر وعامة الفنون (١٥). وعدم التفرقة بين الشعر والنثر.

وفي هذا المجال ظهر هازلت في وضوح. وظهر المازني هو أكثر النقاد أخذًا عنه. فقد اشتر كا في الحديث عن الشعر والموسيقي والتصوير (١٦، ١٧) وحافظ كولردج على يروزه أيضًا. وعلى اقتراب النقاد الأربعة منه وبخاصة أبو شادى فظهر في التفرقة بين الفنون وفي جعل الشعر تاريخًا للنفوس والتفرقة بين الشعر والعلم (١٥، ١٩، ٢٠). وحافظ المازني على قربه من شلى في حديثها عما بين الشعر والتصوير (١٧).

وتبدو لنا ظاهرتان تستحقان الإشارة إليهها: الأولى إجماع النقاد الإنجليز الرومانسيين على الحديث عن الصلات بين الشعر والعلم. والثانية: أخذ أبي شادى رأى وردزورث الذي لم يفر ق فيه بين الشعر والنثر (۱۸)، وهو الرأى الذي عارضه فيه كثيرًا كولردج وغيره من النقاد. وإذا كان هذا الرأى عربيًا على النقاد الإنجليز فهو أغرب على النقاد العرب، الذين يفرقون تفرقة صارمة بين الشعر والنثر.

٣ - الدفاع عن الشعر

مقلمـــة

من الظواهر التي تلفت النظر في المصر الحديث عناية الشمراء بجمع دواويتهم وطبعها في حياتهم، وافتتاح هذه الدواوين بقندمات تتحدث عن الشمر وتدافع عنه، وتبرر وجوده في المصر الحديث، وتنبأ ببقائه في العصور القامة. هكذا فعل الإحيائيون مثل البارودي وأحمد شوقي. والرومانسيون بدءًا بخليل مطران. بل لقد قدم بعضهم لأكثر من ديوان واحد. فإن لم يقدم هو عهد إلى صديق بالتقديم. واستشرت الظاهرة حتى ضاق بها أبو شادى وتمني أن يستطيع العدول عنها. يقول: «بيد أني أرجو من صميم قلبي أن يجين اليوم الذي يستغني فيه عن نظير ذلك في دواويم المقبلة الأنا

ويذكرنا هذا بما ألف سير فيليب سدني، وشلى، وماثيو أرنولد وغيرهم في الدفاع عن الشعر، وبالمقدمات التي كتبها يعض الرومانسيين الإنجليز مثل وردزورث لدواوينهم.

يل اعترف خليل مطران صراحة أن الشعراء العرب فعلوا ذلك متأثرين بالأوربيين قال: «لم توجد تلك الممهدات فيها قبل إلا قليلًا ولكنها تتكاثر اليوم على قدر ما يتسع نطاق وقوفنا على المجهودات الفكرية، متأثرًا بطفيان الأدب الفرنجى على أدبنا فيها نتصفح من الكتب الأصلية أو المترجة»⁽⁷⁾.

والنظر في مقدمة أحمد شوقى الضافية لديوانه يؤكد لنا هذا القول. فقد أقام شوقى دفاعه عن الشعر على أن أمراء العرب وعلياءهم اشتغلوا به، وأنه ديوان حياتهم ومجمع حكمتهم، فلا فرق بن هذه المقدمة وبين الفصول التي خصصها ابن رشيق في كتابه والمعدة » للدفاع عن الشعد .

بل يمكن القول إن فريقى الرومانسيين الإنجليزى والعربي كانوا يدافعون عن الشعر في ذاته. أما أحمد شوقى فكان يدافع عن الشعر العربي خاصة. بدليل قوله في تبرير دفاعـه:

⁽١) الينبوع ج.

 ⁽۲) أبر شادى: أطياف الربيع ب.

«قدمنا هذا ليملم به قريق يحتقرون الشعر، وآخرون منا – معشر الشبان – يضعرون للعربي منـه عداوة من جهـل الشيء. ويرون بينـه وبين الشعـر الإفرنجي بعـد ما بـين المشـرق والمغرب»(١).

٢١ - الإنسان حيوان شعرى:

أفتيس المازنى قولاً نسبه إلى هازلت فقال: «إن الإنسان حيىوان شعرى»^(۱). ثم عقب بالتصديق علية وكرره وتلاعب بصيفته دون أن يغير مدلوله^(۱).

ويبدو أن عبد السلام رستم اعتمد في مقاله عن حافظ وشوقى على هذا القول عير أنه توسع فيه. إذ يقول: «روم الشاعرية كامنة في الإنسان والحيوان والطبيعة...»⁽¹⁾.

ومقا عبارة المازني ترجمة أمينة لقول هازلت: Man is a Poetical animalه⁽⁶⁾ وهي غريبة يحلي المقل العربي، لم نر ما يشبهها عند القدماء أو المحدثين.

٢٢ - الشعر ضرورة جسمية:

تحدث المازن عن الشعر فقرر أنه كان في عصور الفطرة الأولى «ضرورة جسمية ذاتية كالطمام،^{(١٦}).

وذكر المقاد «أن الآداب مطلوبة لمنافعها، بأوسع معانى المنفعة». ثم احترس فقال: «وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشففون بها بل هو شفف لدنى كاشتهاء الجائع الطمام»(").

ويذكرنا اعتبار الشعر حاجة طبيعية للإنسان، وتشبيهه فى ذلك بالحاجة إلى الطمام. بما ورد عن شلى حين اعتبر الشعر «غريزة فطرية كفريزة الجوع والنوم والكلام والأكم»^(م).

⁽١) الشوقيات ١/٤.

⁽٢) الشعر ٤.

 ⁽٣) قبض الربح ٧٧.
 (٤) المتعلف - الجزء الأول - المجدد ١١٥ - ص ٤٩.

As A£ الإتجليزي As A£. نصل النقد الإتجليزي As A£.

⁽٦) ديواته ١١٥.

⁽٧) مقدمة الجزء الأول من ديوانه ٨.

 ⁽A) الرسالة – العند ١٥٦ – ص ١٥٠٠.

وهذه الفكرة جديدة كل الجنة على التفكير العربي فلا شبه لها عند النقاد الإحيانيين أو القدماء لأن أحدًا منهم لم يجعل قول الشعر ضرورة من ضرورات الحياة أو غريزة من غرائز الإنسان.

٢٣ - كل إنسان شاعر:

لذلك شاح الاعتقاد أن كل إنسان شاعر. واقتيس المازني قول هازلت: «فالطفل الذي يستمع إلى أساطير المجائز شاعر. والقروى الذي يرى قوس الفمام فيجعله تيَّذ عيانه شاعر. والمحضرى الذي يخرج ليرى موكب الأمير شاعر. والبخيل الذي يقبض كفه على المدهم شاعر. والرجل الذي يتندى على إخوانه ويتسخى على أصحابه شاعر. وصاحب الملك الذي ينوط آماله بابتسامة، والمستوحش الذي ينقش معبوده باللم، والرقيق الذي يعبد سيد، والظالم الذي يتحسب نفسه إليها، والمرقو والطامح والشجاح والجبان والسائل والسلطان والفني والفقير والشاب والشيخ وسائر من خلق الله، ما متهم إلا من يعيش في عالم من نسج الحيال وسرح االأوهام»(۱).

ولملم حسين عفيني أطراف الفكرة المتيسعة في قبوله: «وسا من إنسان إلا وقيد وهبته الطبيعة درًا من الشعر، لأن الشعر طبع في الإنسان، ولكن شاعرية الناس تمتلف، (¹⁷⁾

وهذه الأفكار نتيجة حتمية لقول هازلت السابق، ولكن هذا لا يمنم أن تكون وثيقة الصلة بقول شلى: «قديًا – والإنسان وليد، والوجود بكر – كان كل مؤلف شاعر، وكانت اللغة شمًا ه^17.

وهذا القول قد يكون قريبًا من تصور القدماء للبدو فقد كانوا يستقدون أن كل بدوى قادر على قول الشعر، غير أن النقاد العرب لم يتصوروا ذلك غريزة من الغرائز كها كان يفصل الرومانسيون.

٢٤ - الشعر لا غني عنه:

قال العقاد: «فاعلم أن الشعر شيء لا غنى عنه، وأنه باق ما بقيت الحياة»(¹¹⁾.

⁽۱) الشعر Hazlitt: Lectures . س۳.

⁽۲) الينبوع ۱۳۸.

⁽٣) مقومات الشعر العربي ٣٤. ١٢٣ Defeace.

⁽٤) دواوين شكرى ٩٩.

ونظم هذا القول شعرًا:

مادام في الكون ركنُ للحياة يُركى ففي صحائف للشعر ديبوانُ (١) ثم فسره يقوله: «الشعر لا يفتي إلا إذا فنيت بواعثه وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة وعاوفها، وخوالج النفس وأمانيها. فإذا حكمنا بانقضاء هذه البواعث فكأنا حكمنا بانقضاء الإنسان» (٢).

ويوافقه أبو شادى حين يقرر: «وقد كان الفن منذ عهود الإنسان الأولى رفيقه في صورة من الصور، وسيقى وفيقه ومعينه، متجولا من مثال إلى آخر حسب العوامل الداعية والمؤثرة في دو للشعر في كل هذا نصيبه. ولكن بديهي أن تكون العناية به نسبية، بعد أن انقضى زمن التكسب بالشعر... وليس في هذا صُدُوتٌ عن الشعر بل ارتضاع بمستواه عن دَرَك التصنع والابتذال... فالتاريخ الأدبي يثبت أن الشعر الفني القوى كان وما يزال وسوف يبقى عميق الأثرى، دائم التغلقل في حياة الشعوب، وإن اعترض نفوذه وسلوكه من لا يفهمونه. ونحن في تعليقاتنا لا نعنى غير هذا الشعر الحي ولا تحفل بسواه. ونؤمن بأن رسالته أبدية، فلا يمكن أن تستغنى عنه أمة من الأمم أو بيئة من البيئات، حتى ولو صدفت عنه وقتياه (الأ.)

ولمل هذه الأفكار والأقوال مأخوذة نما قرره وردزورث الذي ذهب فيه إلى أن الشعر خالد خلود القلب الإنساني^(٤). ر

٢٥ - الشعر ليس حلية:

عاب شكرى من سبقه من الشعراء بقوله مؤكدًا أن الشاعر: «كان بالأمس نديم الملوك وحلية في بيوت الأمراء» (⁰⁾. وعاب شكرى من يرون هذا الرأى من الناس جميعًا، في قوله: ويقولون: إن الشعر ليس من لوازم الحياة. ولو جاز لنا أن نعد الإحساس غير لازم للنفس.... لجاز لنا أن نعد الشعر غير لازم للحياة.. ويقولون: إن الشاعر ينبغي أن لا يجعل الشعر مالنًا لحياته بل هو أساسها. هل لحياته بل هو أساسها. هل

 ⁽١) ديوان المقاد ١/٤.

 ⁽۲) ديوان العقاد ١١. قصول من النقد عند العقاد ١٦٠. تطور النقد العربي ٣٤٣.

 ⁽٣) فوق العباب ط.
 (٤) أبن ورئين لأي شادى ١٤٥. الثقافة - المند ١٩٣ - ص ١٩٩. ٨٥٦ Morley.

⁽۵) دواوينه ۲۸۷. (۵)

العطر كمالى متمم للزهر، أم العذوبة كمالية للياء؟ كلا. فإن الزهر يراد لعطره، والماء لعذوبته. والنحل لشهده، والشاعر لشمره»(١).

واتفق معه كل من د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل، قال هيكل يصور موقفه وموقف طه حسين ممًا: «يعزو (طه حسين) جمود الشعر إلى أن الشعراء قد جملوه بعض ما تتزين به حفلات التكريم والتأبين وافتتاح البيوتات المالية وما إلى ذلك نما لا يتصل بالشعر.. وأمثال هذه الأغراض المعيدة كل البعد عن المماني والصور الشعرية. قصديقي طه على حق فيه ه⁽⁷⁾، وهذه الأقوال من أصداء قول هازلت الذي ذهب فيه إلى أن الشعر ليس حلية كمالية سطحية (⁷⁾، كما يذكرنا برأى وردزورث في أن الشعر لم يعد منشد العظهاء ومعلم قواعد الذوق

ويتأكد عندنا هذا عندما نرجع إلى الإحيائيين فنرى أميرهم يذهب إلى النقيض، فيقول في مقدمة شوقياته: «على أن الشعر ليس من حاجيات المعران المادى الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان في هذه الحياة الدنيا، ولكته من كماليات العمران الأخيب... (⁹⁾. ولا يقتصر هذا التصور على شوقى بل يكن القول إنه يعم الأدباء العرب في جميع العصور منذ تحول الشعراء إلى متكسبين بالشعر يتصلون بالأمراء والكبراء ويدحونهم وينالون عطاءهم، ويتنافس هؤلاء في جلب الشعراء إلى قصورهم ليكونوا زينة لهم، ويفتر كل منهم بمن يرعاه من الشعراء.

٢٦ - تفوق الشعراء:

وشاعت بين الرومانسيين فكرة تفوق الشعراء. قال المازنى: «فلا جرم كل الشاعر أحس الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكًا لخلال الحير وخصال الفضل»(١).

وقال المقاد عن الشاعر: إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو – لأنه شاعر – مطالب فوق ذلك بامتياز في الحسر، وخصوصية في الذوق، تتجلى في القوة أو الرهافة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كاثنا ما كان.

⁽۱) دواوینه ۳۲۰.

⁽۲) تورة الأدب ۱۲، ۱۲، ۱۲، ۷۱.

⁽٣) تطور النفد المربي ١٣٦٦.

^(£) فيرنون هول: موجز تاريخ النقد الأدبي ٩٧.

⁽٥) الشوقيات ١١/١.

⁽٦) ديرانه ١١٨. قيض الربع ١٥. مقومات الشعر العربي ١٦٨.

وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تنشابه فى كل شىء كيا تنشابه القوالب المصبوبة ها". وهى فكرة مأخوذة من قول وروزورث عن الشاعر إنه: «أكثر إرهافا وحماسة وحنانا عمن عداء ه"". ومن تمييز كولردج: «الشاعر بالإحساس المرهف والخيال المتدوثب والقدرة عملى التصوير با".

٢٧ – نيرة الشعراء:

أدت فكرة تفوق الشعراء وتحليهم بصفات لا يتحلى بها غيرهم من البشر إلى اتفاق الرومانسيين الإنجليز والمصريين على وصف الشعراء بالأنهياء.

حتًّا وردت هذه الفكرة فى قول واحد، مختصر وسريع، أدلى به أحد الإحيائيين، وهو محمد سميد، فى قوله وللشعراء نبوة فى أشعارهم. بها فى الخير والشر إلهام⁽¹⁾. وواضح أنه عنى بقوله أن النبى يعتمد على الوحى، والشاعر على الإلهام، أى على شىء غيبى فوق قدراتها البشرية.

ومها يكن من شىء فهذا الربط بين الشعر والنبوة غريب على العقل المسلم، لأنه له من دينه ما يصده عن التفكير فيه، وينعه من التعبير عنه. فقد رأينا من قبل المشركين في مكة يتهمون النبى محمدًا ﷺ بأنه شاعر. ولم يكونوا يريدون بهذا الوصف الثناء عليه، بل ذمه ووصمه بالكذب وقول الأوهام الباطلة. فنفى القرآن كل صلة بين النبى والشعر، وشن حربًا لا هوادة فيها على تلك الفكرة. وصار الفكر الإسلامي الخالص، الناشيء في ظل هدى القرآن لا يتصور أية صلة بين الأنبياء والشعراء.

أما الرجل الأوري، مسيحيًّا أو يهوديًّا، فقد تلقى صورة الأنبياء عن المهد القديم أى التوراة، وهي تكاه يعن النبي والتنبؤ، أي التوراة، وهي تكاه تجل من حكاء اليهود نبيًّا، وتربط بين النبي والتنبؤ، أي القدرة على استشفاف الغيب، وكشف الأسرار. وسترى الرومانسيين يجعلون من كشف المجب عن الأسرار إحدى وظائف الشعراء. فلا غرابة إذن عندهم من الربط بين الأنبياء والشعراء.

_ (١) شعراء مصر ١٦٣. ساعات بين الكتب ١/ ١٣٤. د محمود الربيعي ١٦٠. عباس العقاد ناقدًا ٥٥٠. د محمد زغلول سلام ٢٩٢.

 ⁽٢) غيرتون هول: موجز تاريخ النقد الأدبي ٩٧. مقومات الشعر العربي ٢٣. المجلة ~ العدد ١٧٧ – ص ٥١ الثقافة – العدد ١٩٢ – ص ١٨، ١٨. الأقاصيص الشعرية ٤٣٤. Aas Morkey .٤٣٤.

⁽٣) مقرمات الشعر العربي ٣٣. فصل النقد الإنجليزي ١٧٤.

⁽٤) كتاب روضة المدارس ١٨٣.

ومن أجل كل هذا احترس بعض الـرومانسيـين المصريـين واكتفى بنقل أقـوال النقاد الإنجليز، دون أن يعقب عليها بالرفض أو التأييد

فعل ذلك المازنى حين نقل أقوال شلى في قوله: «لقد كان الشعراء في العصور الأولى التي مرت بهذه الدنيا يسمون تارة مشرعين، وطورًا أنبياء حسب العصور التي ظهروا فيها والأمم التي نبغوا منها. صدق الأولون، فإن الشاعر جامع أبدًا بين هذين في نفسه لأنه لا يقتصر على ورقية الحاضر كما هو، ولا يجتزئ باستطلاع القوانين والأنظمة التي ينبغي أن تنزل على حكمها أموره، بل يستشف المستقبل من وراء الحاضر.. والشعراء هم قساوسة التنزيل الإلائهي، ورسل الوحي القدسي، وشراس الحكمة الربانية، (١).

وكذلك كان أبو شادى حين نقل أقوال هازلت في قوله: «لكن الشاعر الأسمى الذي ينال تبجيلي الأوفي هو النبي الفنان، الذي يعيش لنوعه لا لذاته، فيرتفع بذلك فوق الجميع ٢٦٥.

وعندما ترك أبو شادى نقل أقوال غيره من الإنجليز، ولجأ إلى التمبير المباشر، أبدى كثيرًا من الاحتراس أيضًا. قال مثلًا: «هذه النظرة الشعرية هي التي تجمل الناس تنطلع إلى الشاعر كنبى هاد، يفسح أمامهم آفاق الجمال، ويعلمهم روح التسامى والإنسانية في حياتهم ويرشدهم إلى معانى الحرية والكرامة ⁷⁰.

وعبر عن تلك الفكرة شعرًا أيضًا أكثر من مرة. مثال ذلك قوله (٤):

وما الشعر إلا أن يكون هدايةً فترفع أصلاً ويُنْعَس جاسدً له واجب كالأنبياء تطلعًا إلى غاية الإنسان إن زَلُ كائِدُ

ومن قبل حتراس أيضًا عدول عبد الرحمن شكرى عن الوصل بين الشاعر والتبيى. إلى الوصل بين الشاعر والتبيى. إلى الوصل بينه وبين المتنباء أليس هو الذي يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهايها الناس. فتنم ي يه أهل القسوة والجهل. (0).

⁽١) الشعر £, ١٢٤ Defence ، ١٤٥، ١٤٥،

 ⁽۲) الشغر ۵: تعلقمات ۵ (۲)
 (۲) الشغق الباكي ۲۰۰۱.

⁽r) أطياف الربيع ١٩٩. وانظر عطرتان ٧.

 ⁽٤) النشنق الباكل ٧٠٠. وانظر ص٤٤. ٥٥. ١٣٧٥. ٧٠٤. ١٠٤١، ١٠٠٧. جاعة أبولو ٢١١١. د كمال نشأت
 ١٨٨٠. فرق العباب ٩٠.

⁽٥) دواويته ۲۸۷.

وقد علق د. الربيعي على هذا القول بما يربط بييه وبين الرومانسيين بعامة، فقال: «هكذا ير تاد الشاعر الرومانتيكي عالمه الخاص هذا، فيصبح متنبئًا لبني قومه (يسمى العقاد المدرسة الرومانتيكية... مدرسة النبوءة) يرتاد عالم الحقيقة ه(١٠).

ووافقه في التعميم د. شوقي السكري اليماني(٢)، الذي رأى أن الروسانسيين - بدون تخصيص أحد - اعتبروا وظيفة الشاعر كوظفة النبي سواء بسواء، كلاهما حباه الله بالنظر اليعيد، والفطرة الصادقة، والفهم الصائب لمشاعر قومه وحاجاتهم ومشاكلهم، وكلاهما محل الإعجاب والإجلال والتوقير.

ولم تبق الفكرة حبيسة المجال النقدى وحده بل تجاوزته إلى المجال الشعرى، فتنغولها بعض الشعراء الذين لم نعرف لهم جهدا نقديًّا مثل من تناولناهم. والمثال الواضح لذلك قصيدة على محمود طه التي عنوانها (ميلاد شاعر). فإنها كلها تصلح شاهدة على فكرة الربط بين الشعراء والأنبياء غير أن الأبيات التالية تبرز فيها لفكرة أوضع بروز. قال الشاعر (٣):

هَبَطَ الأرضَ كالشماع السُّنَّ يعصا ساحرٍ وقبلبٍ نبيًّ في تجاليدِ هيكل بشريّ حمة والنبور كلُّ معنى سُريُّ يرٌ بنه للمنقبول أعبلتُ ريُّ ء إلىنا في صورةِ الأنبسيّ مس له الكبولُ بن جباد وحَيُّ مِن وراءِ الحياةِ شاجي السُّويُّ

لمحنةٌ من أشعبةِ البرُّرحِ خَلُّتَ أَلْمَتْ أَصْفَرَيْهِ مِن عِمَالَمَ الحَكَ وحَبَّته البيانُ ربًّا مِنْ السَّ وتسساة لنسا حيرة مُسلَكُ جا مَنْ تُحرَى ذلك الحوليدُ العني هَــ نَبِيٌّ تُسِرَاهِ؟ فِسِنَّ صِبِوتٌ هَتُسِوفٌ إنَّ ما تشهدونَ ميلادُ شاعرٌ

ونستنبط من كل ذلك أن فكرة نبوة الشعراء وجدت عند أكثر الـرومانسيـين الإنجليز. والمصريين، غير أنها برزت بروزًا لا تحرز فيه عند الإنجليز، وفي تحرز متفاوت عند المصريين. ويبدو أن التأثر الأكبر في المصريين كان لشلي وهازلت، وأن الفكرة استهوت أبا شادي وعلى محمود طه أكثر من غيرهما، وندرت بل انعدمت عند المقاد.

⁽١) في نقد الشير ١٤٢.

⁽٧) تطور النقد الأدبي في إنجلترا ص ٤٥. (٣) ديران على محمود طه ١١ – ١٢.

٢٨ - مثالية الشعر:

وكتب عبد الرحمن شكرى مقالاً فى عدد أغسطس ١٩٣٩ من المقطف (١٠) بعنوان «المثل المليا فى الشعر» المشعر» والطعوح المليا فى الشعر» شرح فيه آرامه فى هذه القضية. فأعلن أن روح البحث، والتقلية والمحليقة وإلى المثل العليا للحياة، هى الروح الفالية على المنهب الرومانسي. وعد هذه المثل منبع الحير ووسائل الرقى فى الحياة، وأساس كل حضارة قدية أو حديثة، وبخاصة أساس نهضة الإحياء التى حدثت فى أوربا بعد العصور الوسطى، والآداب الأوربية المدينة بالرغم من اختلاف مظاهر مذاهبها.

ثم أعلن شكرى أنه يسمى نحو هذه المثل، والتزم بها في كثير من قصائده. واعترف صراحة أن ذلك وقع له بتأثير هؤلاء الرومانسيين وغيرهم فيه. قال: «قد تأثرت عند دراسة هؤلاء الأدباء والشعراء بهذه المروح، وأعنى روح الطموح إلى العرفان وكشف خبايا الحياة. والتمست معينًا على ذلك في كل ناحية من نواحي الآداب، التمسته في وصف شكسير وبروتنج للتفوس، وفي وصف النفوس والحياة في قصص كيار القصصيين، وفي كلمات المفكرين في كلمات قصيرة. كما التمسته في الحيال الرومانتيكي الطليقة الحيالية الميالية الميالية الميالية الميالية الرومانتيكية... وه المثل الأولى... في قصائد عديدة، منها قصائد «الباحث»، و «الأبد في ساحة» و «الكوين»... و «المثل الأعلى»(").

وختم المقال بالمودة إلى الاعتراف قائلًا: «فروح البحث والتقصى.. هى الروح الغالبة على المذهب الرومانتيكي، وهي الروح التي تأثرتها وتأثرت بها. وهي شائمة بمقادير مختلفة في أكثر ما نظمت، '''،

ولعل العبارة التالية تدل على تأثره بشلى بالذات في هذه المسألة. قال عنه: «وإنما كان يعجبني منه طموحه إلى المثل العليا وحبه الحرية وكرهه النفاق»⁽⁶⁾.

فالشاعر العظيم عندشكرى لا يكتب لجماعة معينة من الناس. ولا لزمن معين من الأزمان. بل يخاطب العقل البشرى كله والنفس الإنسانية جميعها. وفى كل زمان. قال: «ينبغى للشاعر

⁽١) من ٢٨٤ إلى ٢٩٠. وانظر دواريته ٢٤٨، ٢٠٤٠.

⁽Y) OAY.

ra . em

 ⁽۱) المتطف - يونيو ۱۹۳۹ - ص ٣٤. ومايو ۱۹۳۹ - ص ٥٤٨. واخلر الزبيدي ۱۷۲.

أن يتذكر – كمي يجيء شعره عظيهًا – أنه لا يكتب للعامة، ولا لقرية، ولا لأمة. وإنما يكتب للعقل البشري، ونفس الإنسان، أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذي يعيش فيه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر. وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولًا لأمته، المشأثر بحالتها، والمتهيي، (۱)« اهتئير

وعندما نقرأ ذلك ونقرأ قول شلى إن الشعر يعني بالحقائق العامة لا الفردية ولا المحلية. وتوصيته الشعراء بالتخلص من قيود الزمان والمكان في تصويرهم للحسن والقبح، نجد التشابه أوضح من أن نؤكد عليه (٢).

وهكذا زى أنه لابد أن يكون الشاعر عند شكرى بعيد النظرة، غير آخذ وراء الظهر، مأخذه نور الحق. وينبغي عليه أن يهمل صغيرات الأمور، وأن يحلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه، وينظر في أعماق الزمن آخذًا بأطراف ما مضى وما يستقبل، ليجيء شعره أبديا، ويلج إلى صميم النفس، فينزع عنها غطامها، حتى إذا قذف بأشعاره في حلق الأبد أساغها(١٣). وأنَّ يميز بين معانى الحياة التي تعرفها العامة وأهل الغفلة. وبين معانى الحياة التي يوحى بها إليه الأبد.

وذهب المازني إلى أن الاعر يصور الأشياء بالمعنى الأوسع، أي في أروع حالاتها. قال: «الشاعر لا يسعه إلا أن يصور ما «يري» بالمعنى الأوسع... وربما أخذت عنن الشاعر منظرًا فأبدع الخيال تنويقه، وأحسن ما يشاء تفويقه وتزويقه. وأعلم أن رؤية الشيء في أجل مظاهره، وأسمى مجاليه، وأروع حالاته، هي ما يعبر عنه (بالايديالزم)»⁽¹⁾.

وأعلن العقاد أن التمسك بالمثل العليا هو الذي يرتقى بالشعر. قال: «من الواضح أن التفاهة إنما تغلب على النفس وعلى الشعر لسبيين: أحدهما أن أيناء هذا العصر -والاسما في أوربا – فقدوا الإيمان بالمثل العليا، والعقائد الراسخة والفضائل الروحية. وفترت نفوسهم من هذه الناحية فلا يصغون إلى الشاعر الذي يتغني لهم بهذه المعاني المهجورة، ولا يظنون أن هناك أحدًا يصدقها أو يفتر بدعواها ه(٥).

وألزم هيكل الشاعر بتصوير الكمال في كل شيء، قال: «يجب أن تكون غايته تصوير الكمال في صور تأخذ بمجامع نفس قارئها وسامعها، وتطير بها على أنفام الشعر الموسيقية،

⁽۱) دواویته ۳۹۰.

⁽٢) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٨. فصل النقد الإنجليزي ص ٩٠.

⁽۲) درارینه ۲۸۷.

⁽٤) حصاد المشيم ١٩٨.

⁽٥) عاء سيل ٦.

لترتفع فوق مستواها، ولتبرز نفسها، ولتحس معنى الكمال إحساسًا عميقًا يشعرها بضرورة الدأب للجهاد في سيئًا يشعرها بضرورة الدأب للجهاد في سبيله، وتجعلها إذا قرأت شعرًا يصور لها الكمال في الحمل في الكمال في الأمل أو الكمال في الأمم، أو في أي ما شئت من معان وعواطف وأخيلة أثيرية المندود دائمة الاتساق والاتساع، شعرت بأن في الحياة معافى غير هذه المعافى التي يجها التاس ويجعلونها غاية جدهم ومنتهى أملهم «١٦).

ووافقهم أبر شادى فقال: «نفس الشاعر لا تقتع لأول وهلة بما يطوف عليها من روائع الملكم ودقيق المعاني، بل تبحث وتفتش عن أبلغ الأمثال، وتنزع إلى ما وراء المعهود فتخرج اللناس سحرًا حلالاً في أكمل الصور وألطف الأشكال... وليس الشعر في الحقيقة سوى دور موسيتى جمع أسمى ما تشمر به جوارح الإنسان، من شئون شريقة في حس نفسى، وضم منازع الكمال، (۱۳).

رقال في قصيدة «واجب الفن»:

يمثّل (المثل الأعمل) فينقلها من عالم مجُديب للمالم الهامي (٢) بل ذهب إلى أبعد من ذلك وألزم كل شاعر بفكرة معينة يتمسك بها في كل شعره. قال:
«لا يبلغ الرجل الفنان نضوجه حتى يتعلق (بفكرة) سامية يستوجها دائمًا، ويترتب على طبعه
ومزاجه الشعور بواجب نصرتها والكفاح في سبيلها والدفاع عنها.. ينبغي أولاً أن نسلق
(بايديال) أو يمثل أعلى نطمح إليه. ثم ينبغي ثانيًا أن نربي الجيل الناشيء على الانتصار لما
يعتبره عن يقين (مثله الأعلى) بدلاً من التشفق بمدسه فقطه (٤).

واعترف بأن الفضل في ذلك يعود إلى خليل مطران، لأنه «أقنع شعراء مدرسته بأن على كل منهم رسالة مثالية لابد له من أدائها»^(٥).

والصلة واضحة بين هذه الأقوال وأقوال الرومانسيين الإنجليز. فقد كان شلى يـرى أن الشعر يصور ما هو مثالى، ويعطى صور الكمال فى أمثل صورة^(١). وكان وردزورث يذهب إلى أن الشاعر عندما يتأمل تجربته الفنية يستعيد المشاعر التى عاناها، غير أنه يستعيدها متقاة، أى

⁽١) ثورة الأدب ٧٦.

⁽۲) تطرتین براع ۱۹، ۱۹. ۱۳۰۰ المنت اللک ۱۹۹۱ الط

 ⁽٣) الشفق الباكي ١٧٦. وانظر ٣٢٤.
 (٤) مسرح الأدب ١٣٣. ١٣٦. قضايا الشعر المعاصر ٤٣. ١٨٦.

 ⁽a) قضايا الشعر الماصر ٥٧.

 ⁽١) فسل النقد الإنجليزي ٩١، ٩٢. الرسالة – العد ١٥٦ – ض ١٠٦٥.

في صورتها المثالية (⁽¹⁾. وكان كولردج يرى أن الخيال الثانوى يصارع ليرفع التجربة إلى مستوى المثال⁽⁷⁾، ويؤمن إيانًا قويًّا بالقاعدة التى وضعها أرسطو بأن الشعر في جموهره مشالى عام يتحاشى كل العوارض، وإذا طرق الأمور الفردية من طبقة أوصفة أومهنة. فإنما يطرقها ليمثل بها الطائفة العامة. وأن أشخاص الشعر يجب أن يظهروا دائيًا في ثياب من الصفات المشتركة العامة لا الخردية الخاصة (⁷⁾.

* * *

وهكذا نرى أن النقاد المصريين وجدوا أنقسهم محتاجين إلى الدفاع عن الشعر، وعن كونه
نتًا خالدًا، سيبقى ما بقى الإنسان حيا، يحمل قلبًا نابضًا، ومشاعر فياضة، أو دفعتهم ثقافتهم
الإنجليزية إلى الإحساس بهذه الملاجة. وهى حاجة كان من المحتم أن يحس الإنجليزى بها لأنه
كان يعيش فى مجتمع سريع التطور، قطعته الثورة الصناعية عن ماضيه. وغلب عليه النظر
المقلى الذي أنكر كل شيء وراءه. أما الشاعر المصرى قلم يكن يعانى هذه الحاجة لأن مجتمعه
أم يكن قد لقى من التطور مثلها لقى المجتمع الإنجليزى. وإن يكن قد لقى ظواهر كثيرة تبعد
الشعر عن عرشه المكن بظهور أنماط فنيةة ولية أخرى من جهة، وظهور قضايا عامة يلتف
حولها تبعد الشاعر عن أن يكون مجرد معبر عن وجدان عبقرى، إنه يعبر عن وجدان شعب
ومشكلات أمة تسعى إلى حريتها واستقلالها.

وقد وصلت الرغبة في الدفاع عن الشعر بالنقاد المصريين إلى أفكر غريبة على المقل المربي، مثل القول بأن الإنسان حيوان شمرى، وكل إنسان شاعر، ونبوة الشعراء، وأن الشعر ضرورة جسدية، ومثالية الشعر، لقد قال النقاد العرب القدامى: إن كل عربي قادر على نظم الشعر. هذا صحيح. ولكتهم كانوا يقصدون القدرة اللغوية أو ما يكن تسميته بالفصاحة. أما الرمانسيون فيقصدون الإحساس الذى يدفع إلى نظم الشعر، عندما يمثلك صاحبه القدرة اللغوية.

ووصلت بهم هذه الرغبة إلى النقبض من آراء الإحياتيين، الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر مظهر كمالى مثلًا. فجعله الرومانسيون غريزة، وأنكروا أن يكون الشحراء زينة من الزينات التي تنجمًل بها قصور الحكام والأثرياء. أو تزدهر بها المحافل والأندية والمناسبات.

⁽۱) فصل النقد انجليزي ۷۷.

⁽٢) نصرت عبد الرحنن ١٣٦. فصل النقد الإنجليزي ٧٨، ٨٣، ١٦٦.

 ⁽۳) الثقافة – المدد ۱۹۵ – ص ۱۰۳۳.

وكاد الاتفاق يقع بين النقاد المصريين على مثالية الشعر ونبوة الشاعر، ثم تفرقت بهم السيل في سائر الأفكار. فاتفق المازفي والعقاد على أن الشعر ضرورة جسمية وعلى تفوق الشعراء (٢٢، ٢٦) والمازفي وأبير شادى على عدم الاستفتاء عن الشعر (٢٤). وانضم إليهم من النقاد د. طه حسين ود. هيكل، ومن الشعراء خليل مطران وحسين عفيفي، ومن الكتاب عبد السلام رستم.

والظاهرة الواضحة هنا اكتفاء كثير من النقاد المصريين بنقل أقوال النقاد الإنجليز، دون هيشمها أو صياغتها في عبارات من عندهم كما فعلوا في الموضوعات الأخرى. وإذا كمان الاحتراس هو السيب في بعض النقاط مثل فكرة نبوة الشعراء (٧٧)، فإن السبب غير واضح في بعضها الآخر مثل العنصر الذي يقرر أن كل إنسان شاعر (٧٣).

ومازال تأثر المازنى بشلى أكثر من غيره، إذ تبين لنا أنه تأثر به فى أربعة عناصر (٧٢. ٢٣٠. ٧٢. ٢٨)، على حين لم يتأثر بهازلت إلا فى عنصرين اثنين فقط (٢١، ٢٣).

٤ -- عناصر الشعر

مقدمية

أعلن عبد الرحمن شكرى في مقدمة ديوانه «زهر الربيع» ثلاثة عناصر عدها أسس الشعر بقوله: «فالشعر هو كلمات العواطف، والحيال، والفوق السليم»^(١).

ويكن أن نضيف إلى هذه المناصر عنصرًا وابعًا. جاء فى قول آخر لعبد الرحمني شكرى نفسه فى نفس الكتاب، إذ تال: «فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال، والفكر، إيضاحًــا لكلمات النفس وتفسيرًا لها»⁽⁷⁾.

من هنا تكون عناصر الشعر الرئيسية عند شكرى أربعة هى العاطفة، والخيال، والذوق، والفكر. وهذا القول لا يدل على الحقيقة يكل الدقة ولا بالاستقصاء الكامل، فذلك لا يجمع عليه النقل المنطقة، فبعضهم يحذف الذوق مثلاً، وبعضهم الآخر يضيف إلى ذلك عناصر أخرى لا تقل أهمية عها ذكره شكرى، لذلك نتحدث عنها ليكمل هذا البحث. ولكننا سنتتبع هذه العناصر أولاً كها ذكره شكرى تنسبقاً للدراسة وإبرازًا للتصور، الذي غلب على النقاد الرومانسيين ينرس هذا البحث آرامهي.

العاطفية

ذكر د. عبد العزيز الدسوقي أن من الخصائص التي التقت جماعة الديوان عليها: «التمبير عن الذات». ولعل أصدق تمبير عن هذه الدعوة قول شكرى في بيت من الشعر، صدّر به ديوانه الأول (ضوء الفجر) الذي صدر سنة ١٩٠٩، وقد اعتبر البيت شعارًا لمدرسة الديوان عند النقاد .

ألا ينا طنائبرُ الغبردو سرِ إن الشعبر وجدانُ ١٣٦

۱۱) جواويته ۲۸۸.

⁽٢) نفس الوضع.

⁽٢) جاعة أبولو ٨٦.

ونجد مثل هذا القول عند د. كمال نشأت فهو يقول: «كها قام الرومانسيون الغربيون يشيدون بسلطان القلب والماطفة أمام سلطان المقل الذي قدسه الكلاسيكيون، قام مجددونا يدعون إلى الوجدان الفردي، والتعبير عن مكنونات قلب الشاعر وعواطفه المتباينة بعيدًا عن الاتجاهات العامة التي أبعدت الشاعر عن التعبير الذاتي»^(١).

وعندما نجمع آراء نقادتا الرومانسيين في العواطف، ووجوب توفر الحرية للشعراء في التعبير عنها، إظهارًا لفرديته وإيرازًا لشخصيتهم نجدهم يتفقون على أن الشعر تعبير عن خــوالج النفس. قال خليل مطران سنة ١٩٠٠: «الكلام خلق للتعبير عما يجول به الخاطر ويضرب له القلب، مما تثله العين للفهم، وتشخصه الأذن في الوهم»^(١٢).

وقال عبد الرحمن شكرى: «حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك المواطف، وقوتمه مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلاها» (قال: «المواطف هي القوة المحركة في الحياة، وهي للشعر بحكانة النور والناره (أ) وكان يرى أن الماني الشعرية» هي خواطر المره وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه» و «أجل المعاني الشعرية عاقبل في تحليل عواطفة النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب» (أ). والسبب في ذلك عنده أن «هدنه الماطفة الشعرية نفيض ضياءها على كل شيء، حتى على جوانب المياة المظلمة الكريمة، فتحبوها جمالاً فينا يه (١)

ومن ثم كانت الماطقة عند المازق مجال الشعر. يقول: «الشعر مجاله العوا لا العقبل، والإحساس لا الفكر. وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس... ولكن سبيل الشاعر أن لا يمنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه أو العاطفة التى أثارته. فرعا كان الفكر أصلًا فروعه الإحساس وثماره العواطف، ورعا كان فرعًا: أصله الإحساس. فالفكر من أجل الإحساس شعر. أما الفكر لذاته ذلك هو العلم. وعلى هذا أكثر من كتبوا في الشعر من فحول العلماء والشعراء الالا.

ومن هنا كان الشاعر عند المازني هو من يشعر، وكان الشعر وحي الطبيعة ورسالة النفس،

⁽۱) أبو شادي ٤٢٢.

 ⁽٢) المجلة المصرية - السنة الأولى - العدد الثانى - ١٩٠٠/٧/١٦ - ص٤٢.

⁽۳) دواوینه ۲۸۸.

⁽٤) دواويته ص ٢١٠ - والاعتراف ص ٣١.

⁽۵) دواویته ۱۳۱۶.

⁽٦) دواويته ۲۹۰.

⁽٧) الشعر ١٩.

يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد، ويفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر، ويريك عيون الندى على خدود الزهر، وأفترار ضوء القمر على مكفهر القبور، ووميض الابتسامات في ظلام الصدور، وينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر، ويشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل، ويفوص بك في لجبح الفكر¹¹¹، أو مرآة القلب، ومظهر من مظاهر النفس، وصورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة اللغن⁷⁷⁾.

ومن أجل ذلك كله وصف المازق الشعر بأنه حديث النفس، ووجد القلب، ونجوى الفؤاد⁽¹⁷⁾، ومرآة القلب، ومظهر النفس⁽¹²⁾.

وصرح المقاد^(ه) بأن الشاعر يعبر عن الخوالج والأحاسيس، ولذلك «ترى فى الديوان ترجانًا لكل خالجة من خوالج هذه النفس الشاعرة، وأثرًا من آشار تلك الحياة الباطنة والظاهرة». وعرفه بأنه «التعبر الجميل عن الشعور الصادق»⁽¹⁾.

وقال المقاد عن مدرسة الديوان التى انتمى إليها وعن نفسه: «من الجائز أن تسمى هذه المدرسة بالمدرسة الإنسانية، لأن المعول فيها على سليقة الإنسان. فهى إذا طالبت الشاعر يشىء فكل ما تطلبه منه أن يكون إنساناً صادق الشعور صادق التمبير، وليقل بعد ذلك ما يشاء فى كل زمن، وفى كل موضوع (فعبر عن شعورك الإنسافى) هو الشعار الوحيد الذي المخذه المدرسة فى مذهب التجديد، وهو الشعار الذى المخذه كاتب هذه السطور. لأنه من دعاة هذه المدرسة منذ ظهورها فى الربع الأول من القرن العشرين "79".

أما أبو شادى فيقرر أن «الشعر لفة الضمير، وترجان الفؤاد.. فإذا كان الفرض حميدًا.. والقول منبعثًا عن فؤاد يشعر به ويقر بالموافقة على ما فيه.. كان ذلك النظم حائزًا لصفات الشعر من كل الوجوه.. ولو كان الشعر دولة لكان الشعور رئيسها ي^(A).

⁽١) شعر حافظ ٨، ٩. د. عز الدين الأمين ٢٠٣.

⁽٢) الشعر ٣٢.

⁽٣) شعر حاقظ ٤. حصاد الحشيم ١٥٧.

⁽٤) الشم ٢٢.

 ⁽٥) شعراء مصر ٤٤، ١٣٧. دواوين عبد الرحمن شكرى ١٧. عباس المقاد ناقدًا ٢٣٥، ١٣٧. المقاد وقضية الشعر
 ٤٥، ١٥٠ ٣٠ - ١٨٠ د. عز الدين الأمين ١٩١، ١٨٣. د. محمد زغلول سلام ٢٩١، ١٩١، ٢٩٥، د. كامل السوافيرى، دراسات في النقد الأدبى ٩٤.

⁽٦) رحى الأربعين ٦. الديوان ١٤١.

⁽۷) دراسات ۲۷ – ۲۸.

⁽A) قطرة من يراع ٥٢، ٦١. الشفق الباكي ٦٤، ١٤١. مسرم الأدب ٢٧.

فقد كان يراء فلذات القلب، وعرائس الخواطر، أو تعبير الحنان من الحواس والطبيعة (١) و وفالتعبير عن عواطف الشاعر - قبل الاتصال بمشاعر غيره والتأثير فيها - هو أساس الشعر ؟ (١).

وقال في قصيدة «الشعر العزيز»(١٦):

وتساءلوا: مالشمرُ ؟ قلت: أُعَـرُه لفـة الجمال وصورة الإحساس الشعر مرآة النفوس، مَقَـامُه أسمى من التلفيق والـوسـواس

وانتقص أبو شادى الشاعر الذى يقارم فيض عواطفه، يقول: «محال أن يكون الشاعر شاعرًا كاملًا. إذا كان يكبت عواطفه كيفها كانت ويكذب على نفسه وعلى غيره؟¹⁰⁾.

ولم ينفرد هؤلاء النقاد الأربعة بالمديت عن العاطقة، بل يمكن القول: إنه لا يوجد أديب رومانسي لم يتحدث عنها. ولسنا نحاول تتبع هذا الحديث لأنه متشابه مكرر غير أننا نورد أمثلة لمجرد البرهنة على ذلك. يقول فؤاد صروف في مقدمته لديوان (شعرى) لمحمود أبي الوفا: وفالشاعر إذ تتملكه صورة ما.. يههرها بنار شعوره، فتخرج في الكلام الذي ينحها قوامًا خارجيًّا.. اجتمع فيها التفكير عميقًا صافيًا... والشعور متأجبًّا صادقًا» وذكر د. أحد ضيف أن الشعر تألف من الوجدان والحقيقة والحيال ألا. وقال د. محمد حسين هيكل: «إنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة يفيض بها القلب، في صيفة متسقة من اللفظ، نخاطب بها النفس، وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة "لا.. ويقرر عبد الحمليم المصرى: «الشعر وجدان تحس به» (ألا.)

ويؤكد الصيرفى أن المدرسة الشعرية الحديثة، أعلنت على الشعر العربي ثـورة جميلة. ســلاحها الأوتار الحساســة، ونارها العاطمة الصادقة، تملأ الجو ترانيم قدسية، وأنات صادرة من أعماق القلوب. قأول ما تحسه فى آثار أبنائها العاطفــة الصادقــة، والشعلة المثالـــة، والنغم

⁽١) أطياف الربيم ١٧٤. الشفق الباكي ٤١. جماعة أبولو ٢٠٧.

⁽٢) أطياف الربيع ١٩٧.

⁽٣) أطياف الربيم ١٧٤. الشفق الياكي ١٨٠. ١٣٨١.

⁽٤) الينبوع ح. (۵) ۲۰۶.

⁽١) بلاغة العرب في الأندلس ١١٠. د. عز الدين الأمن ٣١٩.

⁽V) تورة الأدب ٦٠.

⁽A) أبو شادى: أنين ورنين ١٧٢.

الأبدى الصَّدِي، والنظرة العميقة، والسمو عن الانحطاط، فكل منهم إنما يكتب ما يحسم في نفسه(١).

وأما د. طه حسين فيقول: وفالشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه الغاطفة تمثيلاً فطريًّا برينًا من التكلف والمحاولة. فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها، فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا عناء فيه ي⁽⁷⁾.

والحتى أن الحديث عن العاطفة ليس هينًا. ولعلنا تنفق مع أحد أمين على أنها كلمة لا توجد في الأدب القديم بمناها المعروف (٢٠٠ ولكن القدماء استخدموا مرادفات لها مثل الشمور والإحساس. وإذا كنا لم نبحد المرصفى – ناقد الإحياء – يتحدث عنها، فليس معنى ذلك أن جميع نقاد الإحياء لم يعرفوها أو يذكروها. فلقد قال معاصره محمد سعيد، في مقال من مقالاته التي نشرها في مجلة «روضة المدارس» – ابتداء من العدد ١٧ من السنة السابعة (١٨٧١)، وجمها فيها بعد في كتاب سمّاه «ارتباد السعر في انتقاد الشعر» قال: «إن جميع الفضائل والحكم، وجوامع الكلم، در ويواقيت معنوية، في نفوس الأمم، تخرجها قرائح الشعراء، وألسنة النصاد، من قرار بحار النفوس إلى العالم المحسوس» (٤٠٠).

وبعد ذلك شاع المديث عن المواطف بين الأجيال التالية من الإحياتين. قال مصطفى صادق الراضعي: «الشعر معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نبوره انمكس على الحيال، فانطبعت فيه معانى الأشياء كيا تنطبع الصور فى المراقع"، وقال أحمد محرم «الشعر شعاع الخاطر وعصارة الذهن أو هو خيال النفس وصورة الطبم»(٢) وذكر أنه «حركة النفس وحكاية الوجدان»(٢).

وهكذا نرى أن الحديث على خواطف مشترك بين الإحياثيين والمرومانسيين، وأن الرومانسيين تلقفوه عن الإحيانيين. بسكل عام دون تدقيق. ذلك أن حديث الإحيائيين مجمل

⁽١) أبر شادى: أطياف الربيم ١٢١ - ١٢٣.

⁽۲) حافظ وشوتی ۱۲۸.

⁽٣) النقد الأدبي ١/٢٢/.

 ⁽³⁾ عمد عبد الذي حسن: كتاب روضة المدارس ١٨٣. تطور النقد ألعربي ٣٤.

 ⁽۵) ديوانه ٢/٢. تطور النقد العربي ١٣٠.

⁽٦) ديرانه ١٦/١. تطور النقد المربى ١٤٠.

⁽٧) أنين ورنين ١٧٦.

قاصر، على حين حديث الرومانسيين مفصل دقيق يتردد كثيرًا في جميع أفوالهم. ومن ثم نرى أن د. محمود الربيعي على حق حين ذهب إلى أن رومانسيينا تأثروا بالرومانسيين الأوربيين في هذا الاتجاه (١٠). ونما هو معروف ومسلم به بين الأدباء أن ثورة الرومانسيين على الكلاسيين إنما كانت للتعبير عن مشاعرهم تعبيرًا حرًّا، لا يتغطى بستار العقل، ولا تقيله تقاليد فنية أو أعراف اجتماعية

وهناك عناصر جزئية يجدر بنا أن نشير إليها إلى جانب ما تحدثنا عنه فى عناصر الإبداع الغنى التى ينبع أكترها من العاطفة وما نتحدث عنه من عناصر فى الموضوعات الأخرى التى تشارك العاطفة فى العمل الفنى.

٢٩ - الشعر لغة الوجدان:

أعلن أحمد ضيف أن الشعر لفة الوجدان والخيال^(٢). وقال عبد السلام رستم: «الشعر هو لفة العاطفة والخدال، ٢^{٠٥}.

ولا شك أن هذه الجملة مترجمة من قول هازلت:

«Poetry is the language of the imagination and the passions. »(1)

٣٠ – الشعر مرآة الشعور:

قال أبو شادي^(٥):

الشمــر مرآة الشعــور، مقـامــه أسمى من التلفيق والــوســواس ولمله شرح المبارة الأولى في قوله: «فالشاعـر الموهــوب الذي يقـرض الشعر في شتى الأغـراض، إنما يصور الحياة وما خلفها مما يتمكس في مرآة نفسه،(٢٠).

وقال د. طه حسبن كها نقلنا آنفًا: «الشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعد من عاطفة (٢٠).

⁽١) أن نقد الشعر ١٤٨.

⁽٢) أحد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ٤٩. د. عز الدين الأمين ٢١٣.

⁽٣) المقتطف – الجزء الأول ~ المجلد ١١٥ – ص٤١.

⁽٤) فصل التقد الإنجليزي AT. مقومات الشعر العربي Yeotures .TE عي ١، ١٢.

⁽٥) أطياف الربيع ١٧٤.

⁽٦) فوق العباب ح. وانظر قضايا الشعر الماصر ٦٦.

⁽٧) حافظ وشوقى ١٢٨.

وقال أحمد الشايب: «الشعر... مرآة لنفس صاحبه نراها فيه واضحة صريحة»^(۱). والنقارب واضع بين هذه الأقوال وقول شلى: «الشعر هو نلك المزآة التي تنعكس عنها شتى الانفعالات النفسية التي يجيش بها الصدر وينماث لها القلب»^(۱).

٣١ - كل العواطف سواء:

لابد لنا من أن نترر أن الرومانسيين العرب لم يفضلوا عاطفة على أخرى بل رأوا أن جميع العواطف تستوى أمام التعبير الشعرى. قال شكرى: «ينبغى له (للشاعر) أن يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه. وكل دافع من دوافع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة الكون، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيعة ١٩٠٣.

وأكمل المازنى الفكرة حين قال يخاطب الكلاسيين: «ليس أقسط فى الدلالة على أنكم لا تفهمون الشعر، ولا تترفون غاياته وأغراضه من قولكم: إن فلانا ليس فى شعره معان رائعة شريفة... أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه، سواء أكانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للمياة؟ وهل كل مظاهر المياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره إلا كل جليل من المعافى ورفيع من الأغراض هذا

وواضح أن هذه الأقوال شديدة الشبه بقول هازلت بل تكاد تكون تردادًا له: إن كل فكرة وعاطفة يعانيها الشاعر في أعماقه تصلح للتعبير عنها شعرًا (⁶⁾ أو قول وردزورث: «إن الشاعر يجد موضوعاته في كل مكان، ويجول حيثها وجد جوًّا من الإحساس يطير فيه بجناحيه»^(۱).

٣٢ - ما فقد العاطفة ليس شعرا:

اشترط الرومانسيون وجود ألعاطفة فإذا ما فقدها الشمر أخرجوه عن دائرة الأدب. قال نسكرى: «لشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر. وسيأتي يوم من

⁽١) التفق الباكي ١١٢٥.

⁽۲) الرسالة - المند ١٥٦ - ص ١٠٦٥.

⁽۳) دواویته ۲۰۹.

⁽٤) شعر حافظ ٥. حصاد المشيم ١٥٨.

⁽٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٤.

⁽٦) التقافة - السُد ١٩٢ - ص ١٩. Aon Morley.

وذكر د. عبد العزز الدسوقي أن العقاد يرى أن «الشرط في المني الشمرى أن يكون إحساسًا وخيالاً، أو فكرًا يخامر النفس بإحساس وخيالي⁽¹⁾. ويوضح العقاد هذا القول المحمل بقوله: «إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجمله معنى (شعربًّا) تهز له النفس، أو معنى زريًّا تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع. وكل شيء فيه شعر، إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور»⁽⁰⁾.

وقال أبر شادى: «إن الشعر القوى لابد أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية»^(٢). وقال أيضًا: «أى نظم يسمى شعرًا لن يستحق هذه التسمية إذا ما تجرد عن العاطفة فهى العنصر الأساسى الذى يخلق الشعر... وهيهات للشاعر الموهوب أن يسف، مها كان الدافع إلى قرضه الشعر مادام وليد عاطفة حارة، سواء اقترنت أم لم تقترن بفكرة. وإنما يأتي الإسفاف - حتى من مشاهير الشعراء - حينا ينظمون بدافع غير وجداني مصطنع».

ووقف د. طه حسين نفس هذا المرقف فأعلن: «فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة.. فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا غناء فيهه ^M. وهو موقف أحمد أمين الذى نجده في قوله: «ولكن إذا نحن سلمنا بأن ما كان مصدره العواطف أدب، فهل يكتنا أن نسلم بصحة المكس، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يتير عاطفة لا يسمى أدبًا؟ والجواب أن هذا صحيح أيضًا، وهو أن

⁽۱) دواویته ۲۰۹. د. کمال نشأت ۲۲۸، ۲۲۳. د. محمد زغلول سلام ۲۵۰.

⁽۲) دواوینه ۲۸۸.

 ⁽٣) المتمر ٢٢. د. عز الدين الأمين ٢١٠. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.
 (٤) جاعة أبولو ٩١.

⁽a) دیوان عابر سبیل ٤.

⁽٦) أطياف الربيم ٢٠٠.

⁽V) حافظ رشوقی ۱۲۹.

ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يسمى أديًا. فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سمى أدبًا وإلا كان عليًا...ه\''.

وتذكر نا هذه الأقوال بثورة الرومانسيين على عقلانية الكلاسيين، واتهامهم بفتور الماطفة أو فقدانها، ومن ثم طرد إنتاجهم من مملكة الأدب. وإن شننا أمكن التمثيل بكيتس الذي كان يهيب بالشعراء ألا يلقوا بالاً إلى مقاييس الكلاسية البالية وألا يفترفوا إلا من الماطفة ومعين السبقرية الفردية?"ا.

٣٣ - صدق الشعور:

قد نستعيض عن عبارة عدم تكلف الإحساس بكلمات أخرى رددها الرومانسيون في مصر وتدل أحيانا على النقيض، مثل صدق الشعور، والذاتية، والفردية، والشخصية. وكلها كلمات راجت عند الشعراء والنقاد الرومانسيين، وتقاربت دلالاتها أو آلت آخر الأمر إلى مدلو ل عام واحد.

بدأ ذلك مبكرًا عند راتدهم الذى وصف أبو شادى موقفه بقوله: «جاء مطران بمذهب الحرية الفنية الصحيحة، التي تحترم شخصية الفنان واستقلال الفن عن الصناعة والبهارج والأناقة الزخرفية وكل ما يفرض السيودية على الفن والفنان من ألفاظ وقيود اتباعية، لا يحتمها الجمال الطبوع وأصالة الفن.. دعم مطران وحدة القصيدة، وشخصية الفنان، وعزز رسائته كما تدعم الديمقراطية حقوق الإنسان، وفتح له باب الحياة على مصراعيه كما أفسح له آقاق الحياليه").

وقد رأينا شكرى في عنصر الشعر ليس حلية (٢٥) يعيب على الشاعر أن ينظم حسب الطلب كأنه آلة نظم⁽⁴⁾.

وأتخذ من صدق العاطقة مقياسًا لجودة الشعر بعامة، أو جودة شعر شاعر من الشعراء. فقد فضل شعر الأوائل على من أتى بعدهم بسبب هذا الصدق العاطقي. وما أدى إليه غيابه من عبوب في الشعر، وقال في مقدمة ديوان «زهر الربيع»: «فعظم الشاعر في عنظم إحساســـه بالحياة، وفي صدق السريرة، الذي هو سبب إحساسه بالحياة»(").

⁽١) التقد الأدبي ٢٥. وانظر ٢٣.

 ⁽٢) د. محمد غنيمي خلال -الرومانتيكية والسيريالية-مجلة الرساقة-البدد١٦- الصادر في يوليو١٩٥٥-ص١٨٠.
 (٣) قضايا الشعر الماصر ٥٧.

⁽٤) دواويته ۲۸۸.

⁽٥) دواويته ۲۸۷.

وقال: «شعر الأمة مرآة حياتها فإذا كانت نفوس أفرادها كبيرة، كان شعرها شديد التأثير وصادق العاطفة. وإذا كانت نفوس أفرادها حقيرة، كان شعرها ألفاظًا مرصوفة ميئة، ليس فيها عاطفة »(١).

وعني المازني بكل أنواع الصدق عناية فائقة، سواء صدق الإحساس أو صدق التعمر أو الصدق الفني أو الصدق الخلقي، وبالجوانب المتعددة التي يضمها كل منها. وتتبع تلك الجوانب، ليس هدفنا الأساسي في هذا البحث وحسينا أن تتناول طرقًا منها يكشف عبا وراءه.

كان الشعر عند المازني «صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويُطيفُ سا ويجرى حولها »(٢). وكان الصدق عنده أول واجبات الشاعر، قال: «إن الصدق في السارة عن الإحساس أو الرأى أول ما ينبغي على الشاعر، ولو كان في ذلك عدو الناس جميعًا. فإنه يحب أن يكون المرء مقتنمًا بالرأى إذا أراد أن يقنع غيره به»(٣). وأثنى على الشاعر بأن شعره هذا دليل الأصالة والشرف (٤)، وأنه يبعده عن التصنع (٥)، وأنه أبلغ في التأثير (٦) واتخذ منه مقياسًا لا يخطىء القلب فيه(٧)، وعلى أساسه مدح أو عاب من نقدهم من الشعراء، مثل حافظ إبراهيم وأحمد شوقى، وغيرهما نمن كتب عنهم.

وكانت خلاصة هذه الأفكار وما يتعلق بها عنده أنه يرى أن الشعر الحق هو الذي يكشف عن شخصية شاعره، قال يخاطب الإحيائيين: «أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وقيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه؟(^(A).

ويكاد يتفق المقاد مع المازني اتفاقًا تامًّا. فقد عرف الصدق بأنه مطابقة الواقم الذي ندركه بوعي القريحة والخيال (٦٠). واعتبره جوهر الجمال، وأس البـــلاغة، وقـــوام الذوق السليم (١٠٠). وذهب إلى أن الشعر الصادق يجرك من القراء مثل ما حرك من نفوس الشعراء أما شعر

⁽١) بواويته ٢١٠.

⁽٢) مقدمة ديوان المقاد ١/٤.

⁽٣) شم حافظ ٦٠.

⁽٤) نفس المرجع ٦. مقومات الشعر العربي ١٦٨.

⁽٥) حصاد الحشيم ١٩٧.

⁽٦) ديوانه ١١٧.

⁽٧) دوانه ۱۱۱.

⁽٨) شعر حافظ ٥.

⁽٩) حياة قلم ٢٨٦.

⁽۱۰) ساعات بين الكتب ٤٣.

الصناعة فلا يجاوز ألسنة القراء أو آذانهم (١).

واتخذ منه العقاد كما فعل المازنى مقياسًا للذاتية والشخصية. مما كان يستلزمه فى الشعر، ومن ثم مقياسا للتجديد والنقد والممكم على الشعراء. بل دافسًا للكتابة عمن أعجب بهم مثل ابن الرومي. الذي أعجب به جميع الرومانسيين، وخاصة جماعة الديوان^(۱۲).

وأفاض أبو شادى إفاضة ربلاته في الحديث عن الصدق وشخصية الفنان. فقد أعلن أن الصدق ضرورى في الأدب مثله في كل عمل (٢٦)، وأن كل أدب يجب أن يكون صادرًا عن إيان وعقيدة وعاطفة حارة، فبلا خير في أدب ليس صورة من نفس صاحبه تفكيرًا وعاطفة. ولا جدى من الأدب المسنوع إن صح أن يسمى أدياً (٤٦). ولم يتوقع من أى أديب إلا أن يكون صادق الشعور والتعبير (ع) وذكر أن الشعر الصادق يقدر على الإقتاع والتأثير والبقاء (٢٦) فالأدب الحي القوى هو المستد من شخصيات حية قوية بغض النظر عن المذهب الذي يعتنقه الشاعر (٢٠). واقتذ من الصدق مقياسًا لمنزلة الشاعر (٨٠).

وذكر السحرق⁽¹⁾ أن التقليدين والمحافظين والحفريين وجهوا سهامهم إلى أبي شادى وغيره الأنهم ينادون بالشخصية في الأدب وبالطلاقة والحرية، وتنبأ بأن الناس سوف يتجاوبون مع شمر المجددين لأنه الشعر الطبيعي القائم على العاطفة الشعرية والتأثر الصادق.

ولا يقتصر الأمر على هؤلاء فقد نادى غيرهم بالصدق وأثنوا عليه واشترطوه منهم د. طه حسين، ود. زكى مهارك، وأحمد أمين، وأحمد حسن الزيات^(١٠).

والصدق عماد الرومانسية الفربية (١١١)، على أساسه أشادت بشعر الأقدمين، وهاجمت شعر الكلاسيين، ونادت بمذهبها الجديد.

⁽١) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٦.

⁽٢) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٥.

⁽٣) مسرح الأدب ٢٩. قطرتان ٦.

⁽٤) مسرح الأدب ٢٨.(٥) الينبوع د قضايا الشم.

⁽٥) الينبوع د قضايا الشعر الماصر ١، ١٠، ٥٧. ١٨٦.

⁽٦) مسرح الأدب ٢٨، ٢٩.

⁽Y) قطرتان ٩. خفاجي: رائد الشعر الحديث ١٥٣/١.

⁽٨) خفاجي رائد الشعر المديث ١٧٢/١.

⁽١) أنداء الفجر ٨٦. وانظر ٩١.

⁽١٠٠) النقد الأدبي ١٤. ٣٠٤. في أصول الأدب ١٧٣. د. عز الدين الأدبين ٢٠١١. ٣٠٠. (١١) المجلة - العد ٣٣ - الصادر في أغسطس ١٩٥٩ - ص ٣٩. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النفدية ٩٠. ١٠.٧.

وقد رأى «دافيد سماح» أن من الأمور التي لا تحتاج إلى إعلان تأثر المقاد – في إلحاحه في الحديث عن شخصية الشعراء – بجوروث رومانسي الغرب المظاء فيمن تأثر يهم أشاف الحديث عن شخصية الشعراء – بجوروث رومانسي الغرب المظاء فيمن تأثر يهم أشاف من طبيعية وعرقية. وتنطلق هذه النظرة من اعتقاد المقاد بأن أعمال الإنسان وأفكاره موروثة بالمحولات المقاد بأن أعمال الإنسان وأفكاره موروثة بالمحولات المقاد متأثر بحرقف «هازلت» الذي كان المقاد يعتبره سيد مدرسة ذوى الثقافة الإنجليزية من الكتاب المصريين المحدثين (الدي المقاد يعتبره سيد مدرسة ذوى الثقافة الإنجليزية من الكتاب المصريين المقاد عن الشخصية الفنية يعود إلى ما ورد بهائين المقالين، والمقالتان هما The Knowledge of المقاد عن الشخصية الفنية يعود إلى ما ورد بهائين المقالين، والمقالتان هما بقنع القارئ كل بها الاحتناع. ومن الطبيعي أن ذلك القول ينطبق على سائر نقادنا الرومانسيين لاتفاقهم مع المقاد الاحتناع. ومن الطبيعي أن ذلك القول ينطبق على سائر نقادنا الرومانسيين لاتفاقهم مع المقاد ألواضح عندهم في مدى الحديث عن الشخصية واتفاذها أساسًا للتأليف كما قصل المقاد في عبر يات عالم الذين كتب عنهم ما يدل دلالة واضحة على اهتمام خاص وبشكل مكبر بالشخصية وخصائصها قبل الاهتمام بأى شيء آخر.

ويؤكذ لنا ذلك الزبيدى (^{TT} الذى أعلن أن المازني والمقاد كنانا في آرائهها عن الصدق والشخصية واقمين تحت تأثير محاضرتين لهازلت هما «On Poetry in General» و «Buras» بل وكتابه and Pope» و «Buras» بل وكتابه الشهير «البطولة وعبادة الأبطال».

٣٤ - تصوير الشيء كيا يحس به:

اتفق الرومانسيون على أن الشاعر لا يصور شيئًا كها هو في الخارج بل كها يحس به.

ويقرر شكرى: «الوصف.. لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان... وهذا يوضع فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما يرى لا لسبب أخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكي. فوصف الأشياء

^{.\0 ...} Semah: Four Egyptian Littarary Critics (\)

 ⁽۲) سماح ۲۷، ۳۱. وأشار إلى أن سير هاملتون جب Sir Hamilton Gibb كان أول من أعلن الصلة بين المقاد
 رهازلت في سنة ۱۹۲۹.

[.]YEV (T)

ليس بشعر إذا لم يكن مقرونًا بعواطف الإنسان وخواطره، وذكره وأمانيه، وصلات نفسه»(١).

وقال المازني: «الشاعر لا يصور الشيء كها هو، ولكن كها يبدو له: «ولا يرسم منه هيكل العربان بل يخلع عليه من حلل الحيال بعد أن يحركه الإحساس»(١).

وقال العقاد عما سماه شعر الشخصية: «هو كلام الشاعر الذي يعبر لنا عن الدنيا كها يحسها هو لا كما يحسها غيره (٢٠).

وقال أبو شادى: «فالشاعر الموهوب الذي يقرض الشعر في شتى الأغراض إنما يصور الحياة وما خلفها بما يتعكس في مرآة نفسه ١٤٠٠.

وقد عقب الزبيدي(٥) وسمام(٦) على هذه الأقوال بأن الكتاب الثلاثة فيها يبدو كانبوا يتابعون فيها كولردج وهازلت. وله حتى فقد رأينا هازلت يعلن ذلك فعلَّ^(٢).

٣٥ - الإعجاب بالقدماء:

أجم الرومانسيون على الإعجاب بشعر الأقدمين والحط من قيمة شعر من خلفهم، وعللوا ذلك بصدق العاطفة عند الأولين دون الآخرين.

قال شكرى: «إذا نظرت في الشعر العربي، وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة بمن أتى بعدهم. والسبب في ذلك أن النفوس كانت كبيرة والمواطف قوية. لم يتلقها بعد الترف والضعف وغير ذلك من الصفات التي تطرقت إلى الأمة، في عهد الدولة العباسية وما بعدها من العصور التي أولع فيها الشعراء بالعبث. والمغالطة، والمغالاة الكاذبة، والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة يه (٨)

ونجد الفكرة نفسها عند ولي الدين يكن الذي قال: «لما نطق الأقدمون بالشعر نطقوا به أحسن منا. هم استخلصوا كلامهم من أمالي الأنفس والأعين... ثم أخذ المخضرمون والمولدون

⁽۱) دراویته ۳۱۳.

⁽٢) الشعر ٧، ٢٢. مقومات الشعر العربي ٤١. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.

⁽٣) شعراء مصر ١٦٣. م اجعات ٧٥.

⁽²⁾ غوق العباب س

A و Pour Egyptian Literary Critics (٦) (Y) فصل النقد الإنجليزي ٢٦ Lectures .AV

⁽٨) دراريته ٢١٠. عِملة التقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥.

يهذبون الشعر ويضيقون مسالكه.. ثم أتت طائفة من أدعياء الشعر أدخلت فيه الصناعات اللفظية كالجناس والتورية وما لا يستحيل بالانعكاس والطبى والنشر وغير ذلك، حتى أصبح الشعر وقد أدرك عصرنا كالمخلاة...،١١٣.

ونجد هذه الفكرة عند المازق^(۱) غير أنه يعممها على البشرية كلها. فيرى أن الإنسان في العصور الأولى، أيام كان يأوى إلى الكهوف، كان لا يقول الشعر إلا ترفيها عن أعصابه. ثم لم يلبث الشاعر أن أحس فرق ما بينه وبين سائر الناس، وأتهم يلتنون كلامه، فنحول نظم الشعر عنده إلى عمل يزاول ويعالج ويتمهد بالتهذيب والتنقيع والتجويد

ويتفق العقاد مع ولى الدين يكن اتفاقًا شبه كامل كين يقول: «لقد ضاع الشعر العربي يين قوم صرفوه فى تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه فى نزويق المعانى. فيا كان شعرًا بالمعنى الحقيقى إلا فى أيام الجاهليين والمخضرمين على ضيق دائرة المعانى عندهمه⁰⁰.

وواضح أن هذه الفكرة تعريب لفكرة وردزورث⁽¹⁾ بأن الرعيل الأول من شعراء مختلف الأمم كنبوا شعرهم بعاطفة فياضة، ثم خلفهم شقراً، فقدوا هذه العاطفة فقلدوا لفة الأولين للتعبير عن مشاعر لم يجربوها، فاضطروا إلى التكلف والتصنع.

ولكتنا لا تستطيع أن نقول إن هذه الفكرة إنجليزية خالصة لأن الشعراء والتقاد العرب كانت لديم نفس الفكرة فأمنوا في جميع عصور الحضارة العربية بأن شعراء الجاهلية يمثلون قمة عالية على الرغم من مخالفتهم الدينية للمسلمين. فإن أكثر النقاد استطاع أن يبعد عن فكره الديني وتحكم عليهم حكياً أدبيا، ومن لم يستطع أن يبعد ذمهم دينيا وخلقيا ولكنه لم يستطع إلا أن يعجب جم أدبيًا. ولذلك قبل إن الرسول إله قال: «أمرؤ القيس حامل لواء الشعراء في النار». ولذلك لا نستطيع أن نقول إن النقاد المصريين كانوا في هذه الفكرة متأثرين بالنقاد الإنجليز وحدهم.

٣١ - التعبير عن الجماعة:

اتفق كثير من الرومانسيين على أن الشعر يتجاوز الفرد إلى الجماعة. نعني لا يقتصر على

^{. (}١) القتطف - يناير ١٩١٣ - ص١٨.

⁽٢) ديواته ١١٥. مقومات الشعر العربي ٤٠.

⁽٢) غلاصة اليرمية والشذور ١٦٧. في نقد الشعر ١٧١.

 ⁽³⁾ عِلمَة التقافة - العدد ٢١١ - ص. في التقد الإنجلزي ٣٦. في نقد الشعر ١٤٠. ماهر حسن فهمى:
 المذاهب التقدية ٢١. عبد خلف القد من الرجهة التفسية. ANI Mordey

عواطف الشاعر وحده، بل يضم إليها التعبير عن عواطف أمته، بل قد يرتفع إلى الإنسانية جميعها، قال المازني والمقاد عن المذهب الأدبي الجديد الذي دعوا إليه: «أقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصرى عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصًا من تقليد الصناعة المشوهة. ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصرى لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية. وعربي لأن لفته العربية. فهو جذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لفة العرب منذ وجدت، (١٠)

والشاعر العظيم عند شكرى لا يكتب لجماعة معينة من الناس، ولا لمدة معينة من الزمان. بل يخاطب العقل البشرى كله والنفس الإنسانية جميعها وفى كل زمان. قال: «ينبغى للشاعر أن يتذكر - كى يجيء شعرء عظيًا - أنه لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة، وإنما يكتب للمقل المبشرى ونفس الإنسان. أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذي يعيش فهه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر. وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولًا لأمته، المتأثر بحالتها، والمتهيء ببيئتهاه".

وعندما أثنى المازنى على شعر عبد الرحمان شكرى كان حسه الإنسانى من الأمور التي أشاد بها، قال: «أما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من أمال النفس البشرية، ولا يصوبه إلى أعمق من قلبها، ذلك دأبه ووكده".

. وقال المقاد في مقدمة الجزء الأول من ديوان المازفي: «إن كان للأمة جهاز عصبي، فإن الشاعر العبقرى أدق هذه الأعصاب نسجًا، وأسرعها للمس تنبهًا، ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المترطة في الإحساسي،(٤٠).

وعاد العقاد إلى الحديث عن فضل المدرسة الأدبية الجديدة. فقال: «إنما المطلوب أن يكون (الشاعر) إنسانًا يشعر بقومه وبالدنيا وبالأرض والساء.. فمدرسة الشعر المصرى بعد شوقى تعنى بالإنسان، ولا تفهم (القومية) في الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، وهي تلقى بالها كله إلى شعور الإنسان في جميع الطبقات»(٩).

ونجد عند أبي شادى العديد من الإيماءات السريعة، التي يمكن أن نفهم منها أنه يتفتي مع

⁽١) الديوان ٤.

⁽Y) دواوینه -۳۱.

⁽٢) شعر حافظ ٨.

۲۱ (٤) ۲۱. وانظر ردود وحدود ۷۲. ۷۳.

⁽٥) شعراء مصر ١٩٤ – ١٩٦.

المقاد، مثل قوله: «الشعر العالى يتطلب... التطلع الإنساني البعيد»⁽¹⁾. وعندما أراد محمد عبد الففور أن يتنى عليه أشاد «بإنسانية العميقة» وبأنه «في شعره لا يخاطب جيله وحده يل يخاطب أجيالاً لم توجد بعد ويخاطب الغيب والمجهول... وإغا تجد روحًا... تستلهم الرجود بالمرد كما تستلهم ملكاتها الذاتية»⁽¹⁾. كما وصف السحرتي شخصيته بأنها «شخصية بدأت مرحلتها الفنية مدقوعة بعاطفة الحب الفردي والحب القومي، وأخذت تنطور إلى الساطفة الإنسانية العامة»⁽¹⁾.

وقال د. طه حسين عن الشاعر الحق: «إنا هو الذي يصور عواطف الجماعة التي يعيش فيها. فتصحب هذه الجماعة بشعره، لأنها تجد فيه ما يعبر عن عواطفها»⁽²⁾. وقال الصيرق عن شمراء المدرسة الحديثة: «فكل شاعر من شعراء هذه المدرسة إنا يكتب ما يحسه في نفسه، شمراء المدرسة أنا يمبر عافى نفوس الناس، فإن جميع النفوس تشترك عامة في رغبات وأماني وأحاسيس قد لا يستطيع الكتيرون التمبير عنها، قيجيء الشاعر العبترى الذي لا ينظر إلى المادة فتحجب عن عينه أسرار النفوس، يجيء بريشته فيرسم تلك النفوس ويعبر عا يجيش فيها»(6). وقال د. أحمد ضيف: «الأدب الذي يعبر عن كل نفس، ويف كل زمن، هو الممتع الحالد، لأنه يجد عند كل إنسان أذنًا واعية، وينزل من كل نفس، ويصع أن يقبله كل فكر، ولا ينقل على الطباتم»(7).

⁽١) فرق العباب د - السياسة الأسبوعية - العدد ١٠ - الصادر في ١٩٢٧/٤/٢٠ ص ١٨. المقتطف - ينابر ١٩٥١ - ص ١٠٠٨، ١٠٠٩ تضايا الشعر العاصر ١٩٠٩. الشفق الباكي ٢٠، ١٣٠٠، ١٣٠٧، ١٢٠٨، عصد عبد المتحم غفاجي: رائد الشعر الحديث ١/ ١٥٤ صرح الأدب ١٧١.

⁽۲) أنداء الفجر ٩.

 ⁽٣) أنداء الفجر ٩١.
 (٤) حديث الأربعاء ٢٥٢/٥. د. عز الدين الأمين ٢٥٣.

⁽٥) أبر شادى: أطياف الربيع ١٢٢. وانظر ص١٥٨.

⁽٦) مقدمه لدراسة بلاغة العرب ٣٦، ٣٤، ٣٧. د. عز الدين الأمين ٣١٠.

⁽٧) الأدب للشعب ١٢، ١٣.

وتقترب هذه الأقوال خاصة ما قاله المقاد والصير في وضيف من أفكار وردزورث في قو له:

«إن الشاعر إنما يتميز عن يقية الناس بسرعة تفكيره، وإحساسه يلا تنبيه عاجل مباشسر،
وبقدرة أكبر على التمبير عن الأفكار والأحاسيس. هذه الوجدانات والأفكار هي الوجدانات
والأفكار العامة عند الناس، وهي لا شك تتصل بعواطفنا الروحية، وحسوسنا (هكذا)
الحيوانية، وعا يسبيها ويشرها... هذه وما شابهها هي الموضوعات والأحاسيس التي يصفها
الشاعر، وهي بعينها أحاسيس بقية الناس وما يهمهم ويعنيهم. إن الشاعر يفكر وعس بروح
الوجدانات الإنسانية.. إن الشعراء لا يكتبون للشعراء فحسب، ولكن للناس»(١).

ويتفق هذا الموقف منهم مع موقف الرومانسيين الإنجليز الذين وصفهم د. الربيمى " بأنهم لم ينفصلوا عن مجتمعهم ليعيشوا في أبراج عاجية مثل أصحاب مذهب الفن للفن، بل كانوا أصحاب قضايا اجتماعية وسياسية. كما كانوا لسان إنسان العصر المتحرر، وكانوا يحلمون بمجتمع متحرر نواته هذا الفرد المتحرر. ولم يكن اهتمامهم بالمشكلات الاجتماعية والسياسية التي ماج بها عصرهم مسألة ثانوية. ولكنه كان جزءا أساسيًّا من التجربة الشعورية لديهم.

ويمكن أن نورد القول التالى من أقوال وردزورث لتأكيد ما قاله د. الربيعي: «إن الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية، يجمل معه أينها سار تعاطفًا وحبًّا. وعلى الرغم من فرق الأرض والجو، ومن فروق اللغة والعوائد، والقوانين والتقاليد، وعلى الرغم من الأشياء التي تبلى وتذهب من العقل في سكون، فإن الشاعر يربط المملكة الإنسانية كلها برباط من الوجدان والمعرفة ي⁷⁷.

من أصعب الأمور تمديد نظرة الأدباء إلى الماطفة ودورها في إبداع الأعمال الفنية، والسبب الأعطام في هذه الصعوبة كشرة ما قالوه عنها، واتفاق الأدباء العرب من الإحميائيين والرومانسيين على أنها عنصر من العناصر الهامة في الشعر. وقد أدى ذلك إلى ظواهر متعددة.
(أ) صعوبة رد التأثير العام والتأثير الحاص في بعض العناصر إلى منبعه الأصيل، والتفرقة بين الآثار الثراثية العربية والأثار الوافدة الإنجليزية. ولذلك كان الاكتفاء برد التأثير العام إلى

 ⁽١) الثقافة - المدد ١٩٦ - ص ١٩. والعدد ٤٦ - ص ٥. الرسالة سنة ١٩٣٠ - ص ١٣٤١. عماد حاتم:
 مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٢٠٠ الرسالة الجديدة - يوليو ١٩٥٥ - ص ١٩٠ . ٨٥٦ Morley.

⁽٢) في تقد الشعر ١١١ - ١٢٢. وانظر سيرة أدبية ٥٧ B.L ،٥٧

⁽٣) الثقافة - العد ١٩٢ - ص: ١٩٠ Morley ،١٩

المنبعين العربي والإنجليزي ممًا أسلم وآمن. فإذا تماثلت عبارة الناقد الإنجليزي والمصرى تحتم القول بالتأثير الإنجليزي في اطمئنان. أما إذا اتسع الناقد المصرى في الحديث عن العاطفة، وألح فيه أكثر بما كان يفعل الإحيائيون، فقد اعتبرنا ذلك اقترابًا من الرومانسيين الإنجليز، وجعلناه من باب الترجيح لا من باب اليقين الذي يرتفع إلى يقيننا في الأقوال المتماثلة العبارة.

(ب) مشاركة جميع الرومانسيين في الحديث، وفي أكثر العناصر. فظهرت أسهاء جديدة لم نقيالها من قبل، مثل د. أحمد ضيف، وعبد السلام رستم، وأحمد الشايب، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، د. زكى مبارك، وأحمد حسن الزيات، وحسن كامل الصيرفي، إلى جانب الأسهاء التي تظهر وتختفي من موضوع إلى آخر، مثل خليل مطران، ود. طه حسين، وأحمد أمين، وولى الدين يكن. بل تجاوزتهم المشاركة إلى رائد الواقعية الاشتراكية سلامة موسى. كل ذلك دون أن نحاول أن نقدم حصرًا متقصيًا لكل المشتركية لأن ذلك عسير كل المسر.

(جـ) صعوية رد تأثر النقاد المصريين أو أحدهم إلى واحد أو أكثر من النقاد الإنجليز، لأن موقف مؤلاء وأولئك متماثل. ولذلك آثر بعض الكتاب السلامة، وقنعوا برصد التشابه بين الفريقين، دون تعيين واحد من هذا الفريق أو ذلك. أما من تعدوا هذا الحد من الكتاب، ونصوا علي أن المسريين تأثروا بهازلت في عدم تفضيل عاطفة على أخرى وفي أن الشاعر لا يصور شيئاً كما هو في الحلارج (٣١، ٣٤)، أو بوروزورث في عدم تفضيل عاطفة على أخرى، وأن الشعر يتجاوز الفرد إلى الجماعة (٣١، ٣١)، أو بشل في أن الشعر مرآة الحياة وأنه يجاوز الفرد إلى الجماعة (٣١، ٣٦)، فإن ذلك من باب التيسير ورصد التشابه بين الأقوال التي عثروا عليها، دون نفي للتشابه فيها ورامها من أقوال ألى بها رومانسيون آخرون. وبطبعة الحال لا يمكن أن نتفق مع من حصروا التأثير في مقالات معينة لهازلت وكارايل، والأول منها خاصة.

(هـ) تصحيح مقولة خاطئة شاعت في مصر، تدعى أن الرومانسية تدعو المؤمنين بها إلى الميش في ذواتهم ولغواتهم، والاتمزال عن المجتمع ومشاكله حولهم، أو ما سمى حينتذ بالأبراج الماجية. قرومانسيونا الأربعة وجماعة غيرهم دعوا إلى الدفاع عن الخير العمام بل حسالح الجماعة وخيرها. بل دعوا إلى الدفاع عن الخير الإنساني، واعتبروا ذلك مفخرة لهم، ولم يبتدعوا ذلك من عندهم بل كانوا فيه متأثرين بالرومانسيين الإنجليز، الذين رأينا ساعرًا من شعرائهم – وهو لورد يبرون – يجاول وهو الإنجليزي الدفاع عن استقلال اليونان. وَعِيبٌ على شلى دعوته الإصلاحية حتى أتهم بعض شهره بسلوكه اتجاهًا تعليميًا. كما أننا نجد دعوة إنسانية واضحة في شعر وردزورت وأتواله النقدية.

(و) وأخيرًا قد يبدو أننا عالجنا آراء النقاد الرومانسيين باختصار، أو أننا نزعم أنه لم يتجاوز العناصر الثمانية المذكورة عنا، ولذلك قصرنا فى عرض أفكارهم. ولكن الحقيقة غير ذلك لأنه لما كانت العاطفة عنصرًا هامًّا فى جميع مراحل الإبداع الفنى ومجالاته. وأركانه فقد تحتم توزيع الحمديث عنها على الموضوعات والعناصر الأخرى المتباعدة. ولذلك فإن الحديث عن هذه العناصر وعن العاطفة بعامة يأتى فى بحثنا فى تبايا موضوعات الشعر الأخرى.

الخيال

مقدمة

قال الزبيدي^(۱): «كانت وظيفة الخيال والتصوير موضع الاهتمام المشترك والرئيسي من الرومانسيين المصريين».

وهذا القول يتفق كل الاتفاق مع ما يقال عن الرومانسيين عامة، والإنجليز منهم خاصة. قال «سير موريس بورا»: «إذا أردنا أن نميز خاصية فريدة ينفرد بها الرومانسيون الإنجليز من شمراء القرن الثامن عشر، لأمكننا أن نجدها فيها خلموه على الحيال من أهمية، وفي وجهة النظر التي يتمسكون بها عند. وهي وجهة نظر ينفق عليها «بليك» و «وكولردج» و «وردزورث» و «هردزورث» و «كيتس»، رغم ما بينهم من خلافات بارزة في التفاصيل.. ولم يكن الحيال في القرن الثامن عشر نقطة رئيسية في الشمر، فلم يكن الحيال في القرن تبليه عرب يدرب» و «جونسون» و «درايدن» من تبلها سوى أهمية ضئيلة. وما كان يعنى عندهم سحين يذكرونه سخير أمر محدود القيمة «^(۲)

ولا يصدق قول «بورا» هذا على الشعر الإنجليزي وحده بل يصدق على الشعر المصرى أيضًا. فلو بحثنا عن رأى الإحيائيين عن الحيال لم نجد إلا إشارات خاطفة لا تؤلف نظرية واضحة، وإن كانت تصلى من شأنه. قال البارودي رائد شصراء الإغاء: «إن الشعر لمة خيالية» (الله وفي يذكر المرصفي⁽²⁾ وائد نقاد الإحياء كلمة الحيال، غير أنه رفض جميع التعريفات المروضية للشعر، وآثر عليها تعريف ابن خالدون، الذي يتص على أن «الشعر هو الكلام البليغ المراجعة على الاستمارة والأوصاف». ود. جابر عصفور يعلق على هذا القول تعليقًا سليا بقوله: «الإشارة إلى الاستمارة، في هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عمومًا، وهي إشارة تقرينا من

^{.\}Y\ Al Akkad Critical Theories (\)

⁽٢) الحيال الرومانسي ٥ - ترجمة إيراهيم الصير في. محمد زغلول سلام ١٣٠٠.

⁽٣) ديراته ١/ل. التراث التقدى ٢٦. النيال المعقل ٣٧.

⁽٤) الوسيلة الأدبية ٤٦٨.

الحيال الشعرى أكثر مما تبعدنا عند.. (١٠) واعتبر د. أحمد ضيف الحيال أمرًا كماليًّا، قال: «لكن فهم الأدب بهذا النوع جاءنا من أن آدابنا أكثرها مبنى على الحيال والاستعارة والتشبيه، ولا شك في أن هذا ضرب من الكماليات. (١٠).

أما الرومانسيون فقد أطالوا الحديث عن الحيال. فالشعر عندهم - في قول أبي شادى -:
«هو قبل كل شيء الحيال الذي ينقلك إلى عالم أثيرى غير ما يشغل عقلك المفكر ^(۱۳)، أو هو
من عناصر الأدب ذات القيمة الكبيرة إن لم تكن ملكته أقوم الملكات، في قول أحمد أمين (1).
ومن ثم أعلن شكرى والمقاد (10) أنه ضرورى ولازم، وأعلن على أدهم أنه «لولا الحيال
لحرمت الإنسانية من أروع طرف الأدب وأنفس مبتكرات الفن (1).

واتخذ منه المازق والمقاد عن وعى أصيل فاصلاً بين التجديد والتقليد. قال المازق: « نحن نقول: مهما يكن من الأمر فإنه (التقليد) في كل حال دليل على ضعف الحيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها» (⁷⁷)

ولا يقتصر التقارب بين الرومانسيين المصريين والإنجليز في الموقف العام من الخيال، بل يتمدى الأمر ذلك إلى نقاط جزئية كنيرة، نتتيمها فيها يلي:

٣٧ - الحيال روح الشعر:

قال أبو شادى: «يصح أن يعرف الحيال بأنه من روح الشعر^(A): ونجد هذا التعبير عند كولردج فى قوله: «الحس الصادق هو جسم العبقرية الشعرية. والوهم كساؤهـا، والعاطفـة حياتها، والحيال هو الروح السارية فى كل مكان»⁽¹⁾.

ولكننا يجِب أن نحترس ونعترف بأننا نجد هذا التعبير عند أحد الإحيائيين أيضا. وهو

⁽١) الحيال المعقل ٢٦.

⁽٢) مقدمة لدراسة بلاغة المرب ١٠. التراث التقدي ١١٧.

⁽٣) قضايا الشمر المعاصر ٦. وانظر وحي الأربعين ٩. وقصول من النقد عند المقاد ١٦٧. في نقد الشمر ١٧٠.

⁽٤) التقد الأدبي ٢٧، ٤٤.

 ⁽٥) د. محمد زغلول سلام ٢٣٨. د. عبد المنعم تليمة وراضي: النقد العربي ٥٧٤. وحي الأربعين ١٠. فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

⁽٦) المقتطف – يوثيو ١٩٣٨ – ص ٤١٠.

⁽V) شعر حافظ ۱۲. قصول من النقد عند العقاد ۱۹۴-۱۹۷.

⁽٨) الشفق الباكي ٤٩.

⁽٩) سبرة أدبية ٢٥٢. Lal ١٥١. د. عمد زغاول سلام ٦١.

مصطفى صادق الرافعي في قوله: «الخيال... روح الشعر 🗥!.

ولا نستطيع أن نملل على وجه اليقين موقف كل من الشعراء الثلاثة. فريما اطلع عليــه الأديبان المصريان – كل منها بطرقه الخاصة – عند النقاد الإنجليز، فيدخل الأمر في أهداف هذا البحث، وربما وصل كل منهم منفردًا إليه، فيخرج الأمر عن نطاق بمحتا.

ومهما يكن من شىء فهذا التعبير لا نجد مثيلًا له في النقد العربي القديم الذي لم يتحدث حديثًا خاصًّا عن الحيال، فضًلا عن جعله عماد الشعر أو روحه.

٣٨ - العاطفة تثير الخيال:

ذهب المازنى إلى أن الإحساس هو الذى يثير الحيال. قال: «الشاعر لا يصور الشيء كما هو، ولكن كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريان بل يخلع عليه من حلل الحيال. بعد أن يحركه الإحساس»⁽⁷⁾.

وذهب العقاد إلى أن الحيال خير أعوان الإحساس. قال: وإن التصور لهو ضمير معوان الإحساس، وشاحدً للرغمة وللتفوري⁷⁷.

وفى هذه الأقوال قرب من موقف شلى⁽¹⁾ الذى كان يرى أن علمية التخيل تقترن بعاطفة وية.

أما الإحيائيون فقد تحدثوا - كما رأينا - عن العاطفة والخيال كلًّا على حدة، أما الربط بينها فعلير موجود عندهم، وخاصة على هذا النحو.

٣٩ - الحيال خالق: ﴿

ذهب العقاد إلى أن الخيال خالق بمعنى أنه يعيد تشكيل العالم، بتصوير العلبيمة في صورة الأحياء من الحيوان والإنسان، ومنح الأشياء الميئة الحياة والإرادة والمشاعر⁽⁶⁾.

ووافقه أحمد أمين(١) الذي أطلق هذا الوصف على الخيال الذي يخلق المناصر الأولى التي

⁽١) وحى القلم ٢٧٧٧.

⁽٢) الشعر ٧.

⁽٣) ديوان عابر سبيل ٤. راضي وتليمة: التقد العربي ٧٧٥.

⁽٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٩.

 ⁽٥) الزييدي ٢٨٤، ٢٨١، ٢٩١، ٢٩١، السياسة الأسبوعية - العدد ٤٤ - ص ١٦.

⁽٦) النقد الأدبي ٢٩.

تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تناقي الحياة المعقولة.

ويتفق هذا الموقف مع وردزورث وهازلت، ومع كولردج الذى كان يرمى الطبيعة أو العالم ميتًا. والحيال مجيمها(``.

٤٠ - الحيال مؤلف:

ووصف أحد أمين نوعًا من أنواع الحيال بالمؤلف «لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه، وهذا يستدعى عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه»⁷⁷.

هذا القول مأخوذ من كولردج^(٢) الذي حدد الحيال الثانوي عنده بأنه الحيال الذي يحلل الأشياء أو «يؤلف بينها» أو يوحدها أو يتسامي بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد.

كذلك حدد كولردج⁽¹⁾ الحيال بأنه القدرة الكيماوية التي جما تمنزج معا العناصر المتباعدة في أصلها، والمختلفة كل الاختلاف، كمي تصبر مجموعًا متآلفًا منسجًا».

أما الإحياتيون قليس لديهم حديث عن الخيال الحالق أو المؤلف لأنهم لم يتعرضوا لعمل الحيال في الشعر.

٤١ - خلع غشاء الألفة:

اتفق الرومانسيون الإنجليز والمصريون على أن الشعر (أو الحيال) يمخلع عن الأشياء العادية غشاء الألفة. ويضفى عليها جالًا لم نكن نفطن إليه من قبل.

قال إبراهيم ناجى في تقديم لكتاب وأطياف الربيع»: «ميزة أخرى في شعر أدباء الشباب لا يجب أن تفوتنا الإشارة إليها، ميزة سيجدها القارئ ظاهرة في شعر أبي شادى من أول ديوانه إلى آخره، ولو لم يكن فيه غيرها لكفاء فخرًا ولكان جديرًا بالإشادة والذكر: تلك الميزة هي أن الأشياء المألوفة التي نراها كل يوم في حياتنا، الأشياء الأرضية السيطة، إنما هي مواضيع

 ⁽۱) نصرت عبد الرحمن ۱۲۷. بورا ۲۳. فصل النقد الإنجليزي ۱۱۷، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۲. سيرة أدبية ۲٤٠.
 ۲٤٤ B.L.

⁽Y) التقد الأدبي -£.

 ⁽۲) السيرة ۱۶۰، ۲۶۰، شمل التقد الإنجلوزي ۱۱۲، د عمد غنيني هلال: التقد الأدبي المدين ۱۳۹۰ د تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ۲۰۱، المجلة - المدد ۳۲ - ص ۲۰، ۱۵۵ B.L.

⁽٤) فصل النقد الإنجليزي ١١٦.

لشعر الشاعر الذى يكسبها جلالًا، ويغدق عليها من خياله، ويلبسها من ثياب الروعة نما يجعل لها قيمة الظواهر العلوية والروائم الكونية»^(١).

وقال أبو شادى: «نحن نحس جذا الجمال العالمي إذا ما كان الشاعر عالمي الروح. ولو تناول الأشياء المألوفة»⁽¹⁷⁾.

وصرح سماح فى كتابه^(۱۱) أن العقاد كان فى نظريته الشعرية تلميذًا للشعراء الرومانسيين الذين وطدوا تفوق الخيال، ورموا إلى تخليص بصيرتنا الداخلية من غشاوة الألفة، كما يقول شلى⁽¹⁾.

وقد سبق وردزورث^(ه) شلى إلى هذا القول حين دعا الشاعر إلى أن يستخدم خياله ليجعل من الأشياء العادية المألوفة أشياء جديدة طريفة.

ووافقها كولردج^(۲) حين صرح بأن الشعر يتناول بسائط الحياة ويحولها من المألوف العادى إلى شيء شاعرى مرهف يتلألأ بالفن وينبض بالحياة.

وهذه الفكرة أيضًا لم يتعرض لها الإحيائيون. إذ أن الدارسين لم يعثروا على أى قول مشابه لها.

كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن الشعر يبحث – عن طريق الخيال – في الأخيار الأخياء الأخياء الأخياء الأخياء الأخياء الإخياء في الأخياء المتحدد المتحد

قال عبد الرجمن شكرى: «إن وظيفة الشاعر في الإباناً عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجم إلى طبيعة التأليف بين الحقائق. ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة م⁷⁷).

⁽١) أطياف الربيم ق. وانظر مقومات الشعر العربي ٤٨.

⁽٢) قطرتان من ألنثر والنظم ٧.

A (Y)

 ⁽٤) مقومات الشعر العربي ٣٥. ملحق السياسة الصادر في ١٩٣٧/٥/٢٣ - ص ٢٢. أبولو - يناير ١٩٣٤ من ٢٣٠، ٥٤٦، Υ٢٠ Defence .٥٤٦.

⁽٥) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٧. الرسالة - السنة الثالثة ١٩٣٥ - ص ١٩٣١. ١٩٤١.

⁽٦) سيرة أدبية ٧٣، ٤٤٤. تطور النقد السربي ٧٧٤، ٧٧٧. B.L. ١٤، ١٤٠.

⁽٧) دواويته ۲۸۷. الزبيدي ۱۷۱، ۱۷۲.

وتحدث المازنى عن القدرة على استشفاف الصلات بين الأشياء وإدراكها عند الأديب(١٠). وتحدث العقاد عن قريحة الفنان «التي تملك (تداعى الحواطر) أو الانتقال من فكرة إلى فكرة، ومن شعور إلى شعور، ومن موقف إلى موقف، حسبيا يكون بينها من المشابة والمقاربة في قريحة الفنان. ونقول (قريحة الفنان) لأن القرائح الأخرى لا تغطن لتلك المشابات ولا ترى الملاقات الدقيقة التي تربط كل واحدة منها بما بعدها. ثم تثب بالذهن من أبعد الأشياء إلى أبعدها في الظاهر، على سلسلة متلاحقة متشابكة، لا فجوة فيها ولا منقطع بينها، وهي عند الآخرين مملوءة بالفجوات والفروق لا تصلح للسير عليها خطوة أو خطوتين..ه ١٩٠٠.

وسبقهم لل ذلك الأدباء الإنجليز. قال «س. داى لويس»: «لو سئل شعراء إنجلترا عن غاية نتيم القصوى، فإنهم سيجيبون - وقد سبق لهم جيمًا أن أجابوا عن ذلك بشكل ما - بأن حقيقة الشعر إنما تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها حميًا "۲).

وإذا خصصنا الرومانسيين بالذكر وجدنـا أن وردزورث يقول: «إن الفبـطة التي ينالهـا الإنسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل.. هو ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسي»(¹³⁾.

ووجدنا كولردج^(٥) قد تحدث عن الخيال. وقدرته على التوفيق بين متنافرات الأضداد، ما اختلف منها وما ائتلف. القديم منها والجديد، والمألوف من الانفعال وغير المألوف منه. وما التهب من الأحاسيس وما انضبط. وما كان منها طبيعيًّا وما كان متكلفًا.

أما شلى⁽¹⁷ فقد فرق بين العقل والحيال على أساس أن العقل يهتم بالفروق بين الأشياء. وأن الحيال يهتم بحواضم الشبه بينها.

وعلى الرغم من أن التشبيه إنما يقوم على البحث عن التشابه بين الأشياء، وأن القدماء أكثروا من الشبيهات، حتى أنها كانت عماد الشعر الجاهلي، وكانت اللون السلاغي الذي أعجب به النقاد العرب القدامي، على الرغم من كل ذلك لم يتحدث أحد منهم عن السعى وراء كشف الملاقات بين الأشياء المتباينة.

⁽۱) الشعر ۳۱. الديوان ۲۶. الزيدى ۱۹۵، ۱۹۱.

⁽۲) الملال - نوفسير ۱۹۳۰ - ص ٥. الزييدي ۲۸۹.

⁽٣) الشمر والتجربة ٨٠.

 ⁽³⁾ نفس للرجح ٨١. تضايا ودراسات في الثقد ١٧. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٤٣. فصل النقد الإنجليزي ١٠٠.
 ٨٥٨.

 ⁽٥) مقومات الشعر العربي ٦٣. الشعر والتجرية ٥٣. د محمد زغاول سلام ١٦. د. تليمة: مقدمة في نظرية الأدب.
 د. عاطف جودة: الخيال ٢٤١ – ٢٤٤. فصل التقد الإنجليزي ١٠٠. سيرة أدبية ٢٥١.

⁽۱) تطور النقد العربي ۲۷۳. أبولو - ديسمبر ۱۹۲۳ - ص ۲۰۸، ۲۰۸ Defence ۲۰۸، ۲۰۳.

٤٣ - خلم الحجب عن الجمال:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز عـلى أن الشعر يستخـدم الحيال فى البحث عن الجمال، وكشف الأستار التي تحجبه.

نتحدث أحمد زكى أبو شادى^(۱) عن شغفه بالتفتيش عن الجمال المستور فى كل شىء. وقال أيضًا فى قصيدة من الشعر المرسل يخاطب الفنان:

إذا تأملت شيئًا قبست منه الجمال وصنت كقبس في فنك التسلال وأنت ترسم ما في الكون من عجب وما تحجب خلف الشكل من ألق^(٢).

وقال كولردج: «لقد منحنى الشعر طبيعة الرغبة في استكشاف ما هو صالح وجميل، في كل ما ألقاء ويحيط بي ^{(٢٧}).

وأعلن شلى⁽¹⁾ أن الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخيأ فى العالم، ويترك الجمال الهاجع – الذى هو روح الكون – عاريًا.

وكان هازلت⁽⁶⁾ يرى أن الحيال هو الذي يولد ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن في الأشياء.

25 - التفرقة بين الخيال والوهم:

أقر المقاد أن شكرى أول من فعل ذلك. وأشاد بفعله، قال: «لعله أول من كتب في لفتنا عن الفرق بين تصوير الحيال Imagination وتصوير الوهم Fancy وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين، (1).

وقال شكرى في هذه التفرقة: «فينبغي أن نميز في معانى الشعر وصوره بين نوعين، نسمى أحدهما التخيل، والآخر التوهم.

قالتخيل هو أنَّ يظهُّر الشَّاعُر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشترط في هذا النوع

أن يعبر عن حق.

⁽١) الينبوع ٢١٣. جاعة أبولو ٢١٦.

 ⁽۲) الشفق الباكي ٥٣٦.
 (۲) أبر شادئ: أنين ررنين ١٤٥.

⁽٤) ملحق السياسة الصادر في ١٩٣٧/٧/١٧ - ص ١٢. أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٦. د. محمود الربيعي ١١٧. مقرمات المشعر العربي ٢٤. Loo (١٩٠٠)، ١٩٥٠.

١٠. عفومات السعر العربي ١٠٠ عند
 ١٥) فصل النقد الإنجليزي ١١٧.

⁽١) دواوين شكري ٦. عبلة الملال - نيراير ١٩٥٩ - ص ٢٢.

والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود وهذا النوع الثانى يُغْرَى بـه الشهراء الصفار. ولم يسلم منه الشعراء الكبار. ومثله قول أبي العلاء المعرى:

وَاهْجُمْ على جُنْسِعِ اللَّجَى ولوَ انَّه أسدً يصول بن الهدالار بِمِغْلَبِ فالصلة التي بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود.. أما أمثلة الحيال الصحيح فهو أن يقول قائل: إن ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء. كما يقول البحترى:

كَ الكُوكِ السُّدِّيُّ أَخْلَصَ ضَوْمَهُ صَلَكُ السُّبَى حتى تَسَأَلَقَ وَانْجَلَى فَهَذَا تفسير لحقيقة وإيضام لها ١١٠٠.

ولم يفرق المازق(¹⁷⁾ بين الحيال والوهم تحت هذين الاسمين، ولكنه فرق بين نوعين من الحيال : تفرقة تماثل تفرقة شكرى بين الحيال والوهب الأنها تقوم على نفس الأساس.

واتفق أحمد أمين ود. طه حسين مع شكرى في الأساس الذي اتخذه للتفرقة بين الحيال والوهم. قال أحمد أمين: «كذلك بعض الحيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقل، ولا يرتكز على قوانين طبيعية، فنسميه لذلك «وهما» ويسميه الفرنج Fancy... ويتلخص لنا من هذا أن هناك نوعًا من الحيال يسمى خيالاً خالقًا، وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة، فإن نافتها كانت وهمًا» (أ).

وقال د. طه حسين: «أما إذا كان الحيال ملكة تمكن الشاعر والكاتب من أن يخترع شيئًا من لا شيء أو يولف شيئًا من أشياء لا انتلاف بينها، فلم يكن أبو العلاء على حظ من الحيال... ولكنا تعلم أن علماء النفس لا يسمون هذه الملكة خيالاً، وإنما يسمونها وهمًا. وهم ينبئوننا أن الحيال لا يخترع شيئًا من لا شيء، وإنما يستمد صوره ونتائجه من الأشياء الموجودة»⁽¹⁾.

وقد أعلى الربيدى⁽⁶⁾ أن شكرى كان واقعًا تحت تأثير وردزورث في تصوره للخيال والوهم، وتحت تأثير كولردج في تفرقته بينها وأن المقاد كان متأثرًا بهازلت. وقال سماح⁽¹⁾ إن المقاد كان واقعًا تحت تأثير كولردج في هذه التفرقة.

وقول المقاد صريح في أن العرب القدماء والمعدثين قبل شكرى لم يميزوا بين الخيال والوهم. وهو قول صادر من إنسان واتسع الاطلاع على الثقافة العربية. قلا شك في دلالته الواضحة. ولم

 ⁽١) وواويته ٣٦٤. النقد والنقاد ٦٠. تطور النقد العربي ٣١٨. ٣٠٠. د. محمد زغلول سلام ١٣٠٠. وراد التجديد ٢٦. النقد والنقاد ١٧٣.
 الزبيدي ١٧٤. ١٧٤.

 ⁽۳) النقد الأدبي ص ۳۹.
 (۵) د. محمد زغلول سلام ۳۸۰.

^{.\}YA .\Y£ - \YY Al. Akkad Critical Theories (0)

.A Four Egyptian Literary Critics (1)

نعثر على أى قول ينقض قول العقاد أو يقلص من أبعاده. فكل ما وجدناه حديث عن المبالغة الحميدة والنميمة. أما عن الحيال والوهم فلا.

٤٥ - الخيال طريق المعرفة:

اعتبر الفقاد (11 الخيال طريقًا إلى المرفة والعمل لا مجرد قدرة على التخفف والاسترخاه. وذكر أحمد أمين أن الخيال وضرورى لكسب معلوماتها فمعلوماتها الأولى تعتمد على المحسوسات, فإذا تقدمنا قليلًا واعتمدنا على القراءة ونحوها، فإن الخيال عندئذ يؤدى وظيفة كدى ي (1).

وهذان التولان قريبان كل القرب من اعتبار هازلت الخيال السبيل الوحيد لاستكشاف ما لا يستطيعه العلم⁽⁷⁾، ونص كولردج على أن الحيال الأولى العامل الأساسى في كل إدراك⁽²⁾، وذهاب وروزورث إلى أنه وسيلة المرفة التي يكن أن تتكشف عنها أبسط الأشياء⁽²⁾. ومع قريها من الفكر الإنجليزي، هما بعيدان عن النقاد العرب القدامي والإحيائيين، بحيث لم تمثر على أي قول منهم يذهب المذهب الذي عبر عنه العقاد وأحد أمين.

٤٦ - العلاقة بين الخيال والحقيقة:

وثق الرومانسيون العلاقة بين الخيال والحقيقة. قال شكرى وهو يهاجم القراء الذين فسد ذوقهم: «ليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب. فليس الشعر كذبًا يل هو منظار الحقائق، ومفسر لها، وليس حلاوة الشعر في قلب المقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها في مكانها. ولتن كان بعض الشعر نزهة، فإن بعض النزهة فرض. ولتن كان بعض الشعر رحلة، فهي رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا المدار (10)

واعتاد المازني أن يردد من كتاب إلى كتاب قوله: «الحيال يطير بجناحين من الحقيقة»(٧).

⁽۱) الزبيدي ۲۹۲.

⁽٢) التقد الأدن ٤٥.

⁽٣) فصل النقد الإنجليزي ١١٨.

 ⁽³⁾ فصل التقد الإنجابيزى ۱۱۱, ۱۱۵. سيرة أدبية ۲۶۰. بورا ۸. جاطف جودة ۲۶۰. محمد التنبيعي هلال: التقد الأدبي الحديث ۲۳. تلهمة: مقدمة في نظرية الأدب ۲۰۱. نصرت عبد الرحمن ۱۲۱. للجلة – العدد ۳۳ – ص ۷۰.

⁽٥) قصل النقد الإنجليزي ١٠٦. د. محمود الربيعي ١١٣.

⁽٦) دراويته ٣٦٧. عمد زغلول سلام ٢٤٤. كمال نشأت ٢٤٢.

⁽٧) الديران ٦٤. حصاد الحشيم ١٩٧. ع الماشي ٥٠.

وذهب المقاد^(۱۱) إلى أن الخيال هو وصف الحقيقة. ولما كان العالم فى حالة خلق وتغير دائمة. كانت الحقيقة مادة للخيال أكثر منها مادة للمقل، لأن الخيال وحده هو الذى يستطيع أن يتعامل مع المتدفق والنامى، أما المقل فمقصور على المجدد والثابت.

> وقال على أدهم: «ليس الحيال هو الكذب، وإنما هو منظار الحقائق»(٢). وقال أبو شادي يصف شعره(٢):

وليس ضَلالً الوهم بن طبع عابث يَدِين بما يعطيه للخصر والسُّكر فعما غمايتي إلا الحقيقة خُسرةً تُشُوقُ بمنب اللفظ والمَثلُ البِكر وقال الأستاذ أحمد الثنايب: «إن الشمر كلام يجمع بين الحقيقة والخيال..»⁽¹⁾.

ولا تختلف هذه الأقوال كثيرًا عا قاله الرومانسيون الإنجليز، لأنهم كانوا يصرون على أن الخيال يكشف نوعًا ما من الحقيقة، وأن الخيال معن ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادى عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس⁽⁰⁾. وكان «بليك» و «كيتس» يعتقدان أن الحقيقة المطلقة لا توجد إلا في الخيال وصده (الأ. وكان شلى يرى أن الشعر يتكيء على الخيال كل يتكيء على الحقيقة ألك. على الخيال كل المتحققة خيلت على المقيقة ألك. ووكان «وردزورث» يذهب إلى أن الخيال هو الحقيقة في أشد أدوارها وضوحًا، وأن الشاعر وهب روحًا تدرك المقيقة حيث يحسب الناس أنها «خيال (الا)»، ووظيفته تعمق الطبيعة للوصول إلى المقيقة المي ركان الحقيلة مصورة (١٠١).

٤٧ – التعاون بين الخيال والتعقل:

أنكر شكرى الفصل بين الحيال والتعقل، ورأى أنها متعاونان قال: وفسد ذوق القراء حتى إنهم... يعجبهم من الحيال استحالته وبعده عن المألوف عقلاً. وإذا وضحت لهم فساده قالوا: إذا كل خيال فاسد. وزعموا أن حلاوة الشعر في قلب الحقائق، وإخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يسرخص المرء لعقله أن يتشرة فيه أينها شاه من غير خشية رئيس؟ ١٦٠١.

(٥) يورا: الخيال الرومانسي ١٢.

^{- (}۱) الزبيدي ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۱.

 ⁽۲) المتطق - يونيو ۱۹۳۸ - ص ٤٠٩. (٦) نفس الرجم ١٩، ٢١. د محمود الربيعي ١١٣.

 ⁽۲) الشقال الياكي ۱۹۰۰ - هن ۱۰۵۰ (۱) الرسالة - المند ۱۵۱ - ص ۱۰۵۵.
 (۲) الشقال الياكي ۹۰۰ - ص ۱۰۵۵.

 ⁽٤) نقس المرجع ١٩٢٥.
 (٨) د. عمد الربيعي ١٩٣٠. غيبل النقد الإنجليزي ٨٨، ١٢٦.

 ⁽٩) الثقافة – المدد ٣٥ – ص ١٦.

⁽١٠) د محمود الربيعي ١١٣. نصل التقد الإنجليزي ١٠٦.

⁽١٩) تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ٢٠١. فصل النقد الإنجليزي ٧٨، ٧٩، ٨٣.

⁽۱۲) دواوینه ۳۹۲. الزبیدی ۱۷۶.

ويتغق هذا القول مع موقف شلى^(۱)، الذى وثق الرابطة بين التمقل والتخيل، وجعل أولها للثانى كأداة الفعل للفاعل أو الجسد للروح أو الظل لمحدثه ومع موقف كولردج الذى أعلن أن الحيال ملكة عقلية وقوة روحية عاطفية^(۱)، وأن الخيال يوفق بين المقل والحراس^(۱) ومع موقف كولردج ووردزورث اللذين أعلنا أن الخيال هو العقل في أسمى حالات تبصره⁽¹⁾.

٤٨ - الخيال والحلم:

اختلف الدارسون حول رأى المازق في الصلة بين الشمر والأحلام، فقرر د. عز الدين الأمين أنه يرى أن الشعر ليس حلياً (أ) ولكن عبد المنعم حضر الزييدى (أ) يختلف مع د. عزالدين الأمين ويقرر أن المازق يرى أن الشعر حلم قاذا كانت عبارة المازق فيها لمس، فإن من يعرف أسلوبه يعرف أنه يتفق مع «المائتاين إلى الشعر.. أحلام والفائن أنه كان يشير إلى «هازلت» عين قال: «ما أظن بك – أيها القارئ – إلا أنك تقول مع القائلين: إن الشعر والأوجال، وتسرجه المظنون والأمال، أليس علمياة نفسها حلى تنسج غيطوه الأماق والأوجال، وتسرجه المظنون والأمال؟ أليست هذه الأحلام مسرح خواطرك في سواد الطلام، وعزمك الذي تصول به في وضع النهار. وهب الشعر أحلامًا، أهي شيء من اختراع الشاعر ولا متأخر عن هذه الأحلام إن صعم أنها أحلام؟ أليس المب واليغش والخوف والرجاء.. مادة المعر أيضًا 3

وجعل أبر شادى من واجبات الشاعر «أن يجمع بين كل القيم التي تؤهل للزعامة الروحية والمقلية، والتي تزاوج ما بين أحلام الفنان وحكمة الفيلسوف الواقعي»^(٨).

أما أحمد أمين فيقول: «بعض الخيال يكون كحلم النائم. ففي الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له، وتسر أو ترهب أثناء نومك، حتى إذا انتبهت علمت أن حملك لم يكن معقولاً، وأنك وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل، لأن العقل نائم والحيال يقطان، وكذلك بعض الحيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلى، ولا يرتكز على قوانين طبيعية "⁽¹⁾.

⁽۱) أبيال - ديسمبر ١٩٢٧ - ص ٢-٦. Defeace ،٢٠٦. د تصرت عبد الرحن ١٣١.

⁽٤) يورا ٢٨. تطور التقد المربي ١٧٤.

⁽۱) ابولو - ديسمبر ۱۰۱۱ - هن ۱۰۰ مصدد ۱۰ (۲۰ محدد ۲۰۱ مصدد ۱۰ محدد الله محدد الأدب ۲۰۱ محدد ۱۰ محدد الأدب ۲۰۱ محدد ۱۰ محدد المحدد الأدب ۲۰۱ محدد الأدب ۱۳۰۱ محدد المحدد ا

⁽٥) نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر ٢٠١، ٢٣٢.

۱۹۱ من Al-Akkad Critical Theories (۱۱)

⁽٧) الشعر ٣. وانظر قول لامرتين في أنين ورنين ١٤٥. فصل النقد الإنجليزي ٨٤.

 ⁽٨) قضايا الشعر الماصر ٥٧.
 (٩) التقد الأدبي ٣٩.

ويتفق هذا القول مع أقوال كولردج (١) الذي كان يعلن وجود تشابه بين خلق الأحلام ونشأة الخيال. ويفترض أننا عندما نحلم لا نناقض صحة تلك الأحلام أو عدم صحنها. مثلما نفعل في الحيال، ويعلن أن الحيال أكثر رسوخًا ومعقولية وإنسانية من أضعاث الأحلام -Haunt .ing Dreams

وليست الرابطة بين الشعر والأحلام غريبة على الأدب الإيحاثي بل نراها عنـد شوقي والرافعي مثلًا. قال شوقي: «الشعر كالأحلام، تدخل على المسرور في الكرى، وتكثر على المحزون في السرى»(٢)، وقال الرافعي: «هو (الشعر) من بعيد كالحلم، يخلق في المخيلة مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان، ما لا يكون قد وصل ولا تأدى»(٣).

والفرق بين قول الشاعرين الإحيائيين والناقد الرومانسي واضح، لأن أحدًا منها لم ير الأحلام مادة الحياة، وتخلقها مشاعر الإنسان الحالم. وإنما ذلك هو تصور المازني الذي تأثر فيه بهازلت. قال الزبيدى: «إن المازني اتبع هازلت في تصوره الشعر على صلة بالأحلام، وأنه لم يتجاوز هازلت ولا طور تلك الصلة^(٤).

٤٩ - تحسيد المجدات:

نفي العقاد^(٥) أن تكون حكايات ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران للمعرى قائمة على الخيال. كالملاحم العظيمة التي تمثلها الملهاة المقدسة لدانتي، والفردوس المفقود لملتون، وفاوست لجو ته، وكان من الأسباب التي علل بها هذا النفي أنها لا تلبس الأفكار المجردة أردية محسوسة. ير يد أنها لا تحشد المعنويات.

قال: « يمكننا أن نسأل عن حقيقة رسالة الغفران: هل هي قصة تاريخية أو بدعة فنية؟ وهل العمل الأكبر فيها للخيال أو للدرس والاطلاع؟ وهل كان المرى فيها شاعرًا مبتكرًا، أو كان قاصًا أديبًا وحافظًا يسرد ما قد سمع ويروى عمن سبق؟ والصواب في أمر هذه الرسالة أنها كتاب أدب وتاريخ وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع. ليست بالبـدعة الفنيـة ولا بالتخيــل المبتكر... إن رسالة الغفران نمط وحدها في آدابنا العربية... أما أن ينظر إليها كأنها نفحة من نفحات الوحى الشعري على مثال ما نعرف من القصائد الكبري، التي يفتن في تمثيلها الشعراء أو القصص التي يخترعونها اختراعًا، أو ينظر إليها كأنها عبل من أعمال توليد الصور والباس المعاني المجردة لباس المدركات المحسوسة، قليس ذلك حقًّا ١١٠٠.

وموقف العقاد هذا صدى لرأى كولردج ورودزورث(٢) في الحيال الثانوي أو الجمالي أو

⁽١) د. محمد زغاول سلام ١٣١.

 ⁽٤) ١٥٣. وانظر الثقافة – العند ٣٥ - ص ١٦. (۵) الزبيدي ۲۸۹، ۲۹۳.

⁽٢) محمد خلف اف: مقالاته المعورة ٨١. (٣) تطور النقد العربي ١٣٠.

⁽٦) مطالعات في الكتب والحياة ٧٨. ٨٢.

⁽٧) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٠٠. B.L .٣٠ - ٨. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥. فصل النقد الإنجليزي ١١٥.

الشعرى على اختلاف أسمائه عند الكتاب. فقد ذهب الرجلان إلى أنه القدة العالية على تمثيل الأشياء، وتحويل مدركات المخيال الأولى التجريدية إلى مدركات محسوسة.

٥٠ - الاعتماد على الأساطير:

أشاد العقاد بالاعتماد على الأساطير في الشعر واعتبره من مزايا الآريين: «الأريون أقوام خيال، نشئوا في أقطار طبيعتها هاتلة. وحيواناتها مخوفة، ومناظرها فضمة رهية. فاتسع لهم مجال الوهم... وهذا الفرق بين الآرى والسامي في تصوير الأشياء هو السبب في اتساع الميثولجي عند الآريين وضيقها عند الساميين»(١)

وانتقد أحمد أمين الشمر العربي لأنه لا يستخدم الأساطير. قال: «يرمي الشعر العربي عادة بضعف الحيال إذا قيس بالآداب الأخرى، لقلة ما فيه من قصص وأساطهر خرافية "أ".

ويتفق هذا الموقف مع موقف الرومانسيين الذين استخدموا الأساطير في الشعر، واعتمدوا عليها في التمبير والإيجاء با يحملونها من المعاني فهي أقرب إلى عالم الفطرة، ولذلك كانت محبهة إليهم، بما تحمل في طيانها من عوالم غربية آسرة تشحذ الحيال، وتثير المشاعر، وتطلق النفس الإنسانية من عقالها?؟

٥١ - رفض الرمزية:

اتفق موقف الرومانسين المصرين من الرمزية. فرفضوا الرمزية بشكلها المذهبي، وقبلوا التعبير الرمزية بشكلها المذهبي، وقبلوا التعبير الرمزى بين حين وآخر، أو ما سماه د. محمد مندور «رومانسية المضمون ورمزيمة التعبير»⁽¹⁾. فقد كان يؤمن «بأن جاعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التي نمت بعد ذلك، وازدهرت عند شعراء أبوللو بنوع خاص، بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدها عبد الرجمن شكرى يتذكر لها وينتقدها بشدة»⁽⁰⁾.

وقد سبقه إبراهيم ناجى إلى هذا عندما قال: «فإن للشاعر أبي شادى كها للشاعر ودلامار» نظرة إلى الدنيا كنظرة الطفل الحائر، ولها كذلك غرام باستثارة الأشباح على طريقة رمزية.

⁽۱) دواوین شکری ۱۰۵. وانظر الزبیدی ۲۹۳. (۲) النقد الأدیی ٤٦.

⁽٣) د. محمد زغلول سلام ١٢٠. د. محمود الربيعي ١١٣.

⁽٤) النقد والنقاد المعاصرون ١٤١.

⁽٥) نفس الرجم ٦٧.

وعلى ذكر الشعر الرمزى أقول: إن الشاعر الموهوب عبد الرحمن شكرى هو رافع علم هذا النوع من الشعر»^(۱).

ولحقها د. كمال نشأت فى قوله: «يعد شكرى وأبو شادى الشاعرين اللذين وضما أسس الرمزية فى تاريخ الشعر المصرى الحديث»⁽¹⁷⁾.

وعلى الرغم من كل ذلك حذر شكرى الأدباء من الرمزية، واعتبرها من شعر الأهواء الطارئة (المودات) سريمة الزوال، وأعلن أن كل شاعر يستخدم الرموز، ولكن ذلك لا يجعل منه شاعرًا رمزيًّا الله وضرب مثلًا لذلك بأبي تمام الذي ظنه بعض الدارسين من شعراء الرمزية، لإكتاره من استخدام التشبيه والاستمارة وللجاز، وعلى الرغم من اعترافه بأنها رموز حقًّا، فإن الرمزية في تصوره كانت شيئًا آخر، قال شكرى عنه: «شعراء الرمزية في أوربا تخطوا منزلة الاستمارات والكنايات، وصاروا يرمزون إلى حالات نفسية، بأشياء مادية، وبألفاظ أو جمل، ويقطمون الصلة بين الرموز وما يرمز لها بها، اعتمادًا على خيال القارئ وإحساسه وأحلامه وهواجس نفسه القامضة المائها.

ولم يفصل المازق الحديث عن الرمزية غير أنه أقى بعبارة مجملة، جعلت د. محمد مندور يدلي بالقول الذي افتتحنا به الحديث عن الرمزية. قال المازق: «الشعر.. لمحة دالة، ورمز لحقائق مستترة»^(۱). وهو قول قد يدل على الإيجاز ليس غير، وقد يدل على التعبير الرمزى الذي أشار إليه شكري.

أما المقاد فكان أكثر النقاد والشعراء حديثًا عنها. فقد وافق زميليه في أن الشعر لا يستغني عن الوحى والإشارة، وأن أبلغه ما جمع الكثير في القليل، وأطلق الذهن وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعينة التى تومىء إليها الألفاظ، ولا تحتوى عليها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب. وقد اعتبر هذا النوع من الرمزية ليس بمنوع ولا مستهجن.

ولكنه ذكر أن هناك نوعًا آخر من الرمزية. ذلك الذى دعا إليه الفرنسيون ويفضل التعمية ويتحمد التلبيس، وسفهه وسخفه، ووفضه ٢٠٠١.

⁽١) أبو شادى: أطياف الربيم ل. ٢

⁽۲) أبو شادى ۲٤٧، ۲۷۰.

⁽⁷⁾ Hinda - alg P797 - - - A36.

 ⁽٤) الرسالة - العدد ۲۹۹ - الصادر في ۲/۲/۲/۲۷ - ص ۲۱۸.

⁽٥) الشر ١٦.

 ⁽٦) أراء في الآداب ١٨٦ - ١٩٠. ردود وحدود ٤٠٩. يسألونك ٨٣ - ٨٨. عباس العقاد ناقدًا ٤٦٥. د. محمد مندور: النقد والنقاد ١٧٠.

وأشاد أبو شادى فى الشعر المغديث بالتعبير الرمزى الجرى، (١/) لأنه كان يميل إليه ويعتبره أرضى الجرى، والمنطقة عالى التأمل، وينقله إلى الرأمان وينقله إلى عبد التغفر التأمل، وينقله إلى عبد النغوس العبقرية حيث يرى فى الدقائق العظائم، وفى الحرية الألوهة، وفى أبسط الإشارات أكبر الذكريات، ويثير عواطف شتى مكنونة، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة، ولذلك خرج بحكم واضع «أنه كليا سيا الفن كان رمزيًّا فى بلاغته (٢/).

يتضح لنا من هذا أن أبا شادى كان أقرب الجميع إلى الرمزية. وعلى الرغم من ذلك لم يقبلها قبولاً مطلقاً ويرفض غيرها، فنظم الشاعر عنده تفاعل بين نفسه وروح بيئته وعالمه، وليس التميير الرمزى نما يوافق كل زمان ومكان⁷¹ا.

وأخيرًا كشف عن رأيه النهائي في قوله: «أعد كل عمل بليغ ترتاح إليه النفس متأثرة به نوعًا من الفن... وإذا حكمت فإنى لا أتشبت أولاً بمثلي الأعلى في الفن، وإنما أفتش عن الشرط الأساسي وهو شرط البلاغة القوية دون أن أتحنيل... ويعبارة أخرى أقرر أن الفن مسألة نسبية وليس حقيقة مطلقة «⁽⁴⁾.

فإذا ما تركنا النقاد المصريين إلى النقاد الإنجليز وجدناهم يجعلون للجانب الأسطورى والرمزى أهمية كبيرة⁽⁶⁾. ورجدنا بليك يرى أن الخيال هو قراءة الطبيعة على أنها رموز تشير إلى عالم أعمق وأرحب ورامها، أو إلى شيء كامن فيها لا تمكن قراءته بالطاقة العادية⁽⁷⁾. وإذا شئنا التفصيل وجدنا أن وردزورث كان يقف موقفًا مشاجًا لشكرى والمازف.والعقاد،

وإذا شتنا التفصيل وجداً أن وردورت كان يفف موقعًا مشامها تشخرى والمارني والعفاد. ويرفض الرموز والأساطير، لأنه يريد استخدام اللفة الحية بل لفة اللهماء بعد تهذيبها^(V). ووجدنا أن كولردج أيضًا كان يقف موقف الرومانسيين المصريين في الاقتىراب من الرمـز والابتعاد عن الرمزية^(A).

أوق العباب م.
 ألسفق الباكي ٢٠٩، ١٢١١، ١١٦١.

⁽٣) السفق الباكي ١٣١٦.

⁽٤) السفق الياكي ١٣١١.

⁽٥) د. محمود الربيعي ١١١ – ١١٣.

⁽١) نفس الرجم ١١٢.

⁽٧) د. الفنيسي: الرومانتيكية ٢٣٩. التقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦.

⁽٨) قصل النقد الإنجليزي ١٣١. المجلة - الحد ٣٢ - ص ٧٨.

٥٢ - الوهم وتداعى المعانى:

يذكر المقاد فى مقال له عن أدب «فيكتور هيجو» أن الوهم يقوم على تداعى المعانى^(١) وهو نفس قول كولردج^(١).

٥٣ - الوهم والهذيان:

قال المازنى: «إن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر في استشفاف العلاقات لا يكون إلا هراء لا محل له في في الأدب. ومتى كانت عمى الحواس وهذيان العواطف وضعف الروم تعيش في عالم الشعر "".

وواضح أن هذا القول مستوحى من تقرقة كواردج بين الحيال والتوهم ١٤٠٠.

وغير بعيد عنها قول عبد الرحمان شكرى: الشعر ما أشعرك.. لا ما كان... خيالاً من خيالات معاقرى الحشيش^(٥).

٥٤ - الوهم وصفار الشعراء:

قال شكرى عن التوهم الذى حدم سابقًا: هذا النوع يغرى به الشعراء الصفار»^(۱). و وتحسب أن هذا القول مستلهم من حكم كواردج^(۱) على الخيال الثانوى بأنه لا يتوفر إلا المنافية وأنه أداة كبار الفنانين والمبدعين من ذوى الألباب والبصائر والمراهب الحالقة، وأنه أداة كبار الفنانين والشعراء.

٥٥ – عيب البالغة:

لم يطل خليل مطران الحديث عن المبالغة. وإنما اكتفى بعيبها على الشعر العربي، خاصة شعر المدح، وصرح أنه يفضل فى شعره الحقيقة. فإن عدل عنها فى بعض مدحه فإنما يعدل ليكشف عها تسببه من نقائص فى الشعر. فأشاد فى مقدمة ديوانه بما فى شعره من «مطابقة ذلك للحقيقة،

⁽۱) الزييدي ۳۰۳.

 ⁽٢) عاطف جودة ٦٥. المبلة - العدد ٣٢ - ص ٧٦. فصل النقد الإنجليزي. B.L ص ١.

⁽٣) الديوان ١٤.

 ⁽³⁾ قصل النقد الإنجليزي ١٩٢. سيرة أدبية ٧٥. B.L .٧٥.
 (6) دواويته ٣٦٥.

⁽٦) دراويته ٢٤٥. د. محمد زغلول سلام ٢٤٠.

⁽Y) د. تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ٢٠١.

وشغوفه عن الشعور الحر، وتحرى دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدره (١٠) وقال في فقرة أثبتها في الطيعة الأولى من الديوان ثم حدفها في الطيعة الثانية: «ثم أتكلف المبالفة في النزر اليسير من الملح إلا لأقيس به شاسع ما أصبح بيني وبين الشعراء الذين ألفوا هذه الخطة من قبل ه١٠٠ وأعلن عبد الرحمن شكرى عن وجود نوعين من لمبالفة: نوع محمود تأتى به الماطفة عند ثورتها، ونوع مذموم يأتى عند نضوب العاطفة، وذلك النوع هو الذي غلب عند المتأخرين. وعلى الرغم من هذه التفرقية أعلن شكرى أن المبالفة بنوعيها خطرة، وأن القراء قيد لا يستطيعون التمييز بين المحمود والمذموم منها.

قال: «إن رئاء المتقدمين كان أكثر نصبيًا من الرجدان، وصدق الماطقة، والبصيرة النفسية، وأن شعر كبار شعراء الدولة العباسية في الرئاء كان أكثره رثاء تكسب إلا ما كان في رثاء قريب أو حبيب. ثم يعد هذا العصر ضعف الأداء، وضعفت القدرة على الإنيان بالصناعة ويب أو حبيب. ثم يعد هذا العصر ضعف الأداء، وضعفت القدرة على الإنيان بالصناعة الفخمة الصادقة، وكثرت المبالفة والمناطقة اللقطية والمعنوية، وتنوع مبالفة الصنعة الكاذبة التي تنم عن فتبور الماطفة ونضوب أبواب الشعر، هي فن المبقرية، وأدع مبالفة المادئ المبترية. والمغترية الصادق الصنعة، وفي شعر الشاعر الذي تسيره الماطفة المالكة لم، من أبدع وأروع وأصدق ما يقال، ولكن هذا الشاعر -حتى في تلك المنزلة الجليلة - يكون كمن يطل على الشغير الهادئ وخطوة واحدة قد تسقطه إلى حضيض الشعر، حيث مغالاة الشعور الفاتر الذي يدعى صاحبه عظم الماطفة وصدق الوجدان، وحيث مغالاة الصويم الذي يغرق بين مبالفة المبقرى الصادق الصنعة ومبالفة المحاكاة والاحتذاء. والقارئ ممذور المفاتر الذي يدعى عالمادئ الصنعة ومبالفة المحاكاة والاحتذاء. والقارئ ممذور المبالفة الكاذبة. وقد يرى القارئ النوعين في شعر شاعر واحده "!!

واتفق المازني مع شكرى على وجود أنواع من المبالغة، أثنى على بعضها، وذم بعضها الآخر. واتخذ من هذا النوع الأخير عمادًا لعيب القدماء من العرب، وشاعرى الإحياء حافظ وشوقى⁽²⁾. قال: هوأنت فقد تعلم أن من الشعر ما يكون آئها، ومنه ما هو برئ صالح. أما الآئم فذلك الذى يفسد الذوق، ويعود الناس الكذب، ويضلل ألنفوس. وشعر حافظ من هذا

⁽١) ١٠/١. د. سعيد حسين متصور: التجديد في شعر خليل مطران ١٥٣.

⁽Y) ديوانه و. التجديد في شعر خليل مطران ١٥٥٠.

⁽r) عملة الثقافة - المدد ١٩ - ص ٢٥. وانظر دواويته ٢١٠.

⁽٤) السياسة الأسيوعية - العدد ٦٠ - الصادر في ١٩٢٧/٤/٠٠ - ص ٩. وانظر كتاب شعر حافظ

النوع.. إنا ما رأينا أفحش من غلو حافظ ومبالفته. ولكن مبالفة حافظ تشف عن قصر فى النظر، وعجز فى الحيال، ومبالغة غيره تشف عن قوة فى المذهن، ويعد فى مرمى النظر»^(١).

شارك المقاد زميله نفس الطريق، ففرق بين نوعين من المبالفة، رأى أولاهما طبيعية، ووصم التناقبة بالكذب مرة وبالإحالة أخرى. قال وللمعانق الفنية مسبارها الذي يغرق بينها كما للعلوم مسابيرها التي تكفيف اللعلوم مسابيرها التي تكفيف الفنية تكونوا للعلوم مسابيرها التي تكفيف الفنية تكونوا عصرين كأصدت العصريين وكأفدهم في الزبن السالف على حد سواء. ولكنكم تبالفون وتفهمون أن نفيلة المبالفة هي الكذب لا التجلية والتقرير والتبيين. فإذا قال شاعر: إن فلانا أكبر من المبحر، وأعجب الناس قوله، ظنتم أنه قد أعجبهم لما في البحر من معنى السعة والفني والبأس والمهابة، وما في هذه المماني من الشهد الصادق المحقق بأخلاق العظاء والكرماء. فعلتمسون التفوق عليه بالأرباء في الكذب والفلر في الإغراق. ويجيء منكم من يقول: إن بناناً واحدًا من بنائه العشر تفرق البحار وتطغي على الأربال. وهكذا تزيدون وتزيدون وأنتم تحسيون أن الزيادة هذا زيادة في البلاغة والشاعرية والإعجاب، فتخطئون سر المبالفة وترون أنها هي الكذب. وهي حين تمثل الحقيقة والفنية بريئة من الكذب برامة الأرقام والهديهات الأن.

وأعلن المقاد أن الكلام ينبنى أن يدل على معنى مدين، أو وصف يطابق موصوفه، فلا يكون عامًا يقبل كل تفسير. ولا يصح إن قبل فى إنسان بعينه أن ينطبق على كل إنسان. وصنف المبالفة المذمومة التى سماها «بالإحالة» إلى عدة ضروب: فمنها الاعتساب والشطط، ومنها المبالفة ومخالفة المقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدوا، وخلو مغزاه (⁽⁷⁾).

ونعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلية واللهو السخيف، وانتهى إلى أن هذا الفهم الفاسد للشعر هو العلة فى كل ما يعرض له من آقات الإسفاف إلى الأغراض الوضيعة، والغلو، والعبث، وتشويه المعانى، والحب المفرط بمحسنات الصناعة وغيرها من ضروب التزييف⁽¹⁾.

وكان اتخذ المازني من المبالغة مقياسًا للنقد فقد اتخذها العقاد كذلك فنقد بها الشعراء

⁽١) شعر حافظ ١٤، ١٥. د. عز الدَّين الأمين ٢٠٣. ٢٠٤.

⁽۲) ساعات بين الكتب ۱۲۰. وانظر شعراء مصر ۱٤٧.

 ⁽٣) الديوان ١٤٣. نصول من التقد ٨٧. د. عز الدين الأمين ١٧٤.
 (١٤) طالبات ذا ٢١٠ على ١١٥ ١١٠ على ١١٠ المنافقة ١١٥ على ١١ على ١

⁽٤) مطالعات في الكتب والحياة ٢. ٤. عباس العقاد ناقدًا ٣٣٦. ماهر حسن فهمي: حركة البعث ١٩٦.

القدامى من أمثال المتنبى^(۱)، وكانت أساسًا من الأسس التى عاب بها شعر أحمد شوتى^(۱). ولم يشذ عنهم محمد صبحى كاتب مقدمة «أصداء الحياة» لأبي شادى بل وافقهم وخالف المقولة القديمة، وأعلن أن أعلمت الشعر أصدقه^(۱).

ويتفق معهم د. طه حسين الذي رأى أن الفكر التي يحاول الشاعر تصويرها ينبغي أن تكون صحيحة غير بعيدة عن الحقيقة. ورفض المبالفة التي تنتهي إلى الإحالة⁽¹⁾.

والحق أن موقف الرومانسيين ليس بعيدًا كل البعد عن مواقف النقاد القدماء. فقد اختلف القدماء بين محيذ مطلق للمبالفة، يتخذ منها مقياسًا للحسن، فكلها كان الشاعر أبعد مبالفة كان شعره أحدد، وبين كاره للمبالفة.

وإذا رجعنا إلى نقاد الإحياء وجدناهم يختلفون فيها. فيعيبها أحمد فارس الشدياق ونجيب الحداد وأحمد شوقى⁽⁰⁾. ويستسيغها أو يستسيغ نوعًا منها حمرة فنح اقه ومصطفى صادق الراقعى وسليمان البستاني⁽¹⁾. ولكن الواضع أن أبناء العصر الحديث كانوا أقرب إلى (فضها خاصة الغلو والإحالة، سواء من كان منهم من الإحيائيين أو من الرومانسيين.

والقول التالى لجرجى زيدان يتلهم فيا نرى وإن كان عندنا يعد من الرومانسيين، «روح هذا المصر تقتضى النظر في الأشياء من حيث حقائقها، والتعويل على الجواهر دون الأعراض أو اللب دون التشر... فالأديب أو الشاعر العصرى إذا نظم أو نثر جعل همه الالتفات إلى المماني من حيث مطابقتها للواقم أو المقول»⁽⁷⁰.

وعلى الرغم من كل ذلك لا يسمنا إلا أن نلاحظ القرب بين آراء الرومانسيين للصريين والإنجليز وخاصة وردزورث. فقد تادى باستخدام اللفة البسيطة، بل لفة الناس البسطاء، وعاب المبالفة^(A)

⁽١) مطالعات في الكتب والحياة ١٧٦. عباس العقاد تاقدًا ٢٥٦.

 ⁽٢) قصول من التقد ٥٠، ٨٧، ١٤٢، ١٤٦. د. عز الدين الأمين ١٥٩. المقاد وقضية الشعر ١٨٩.

⁽٣) أصداء المياة ١٩. التجديد في شعر خليل مطران ١٥٣.

⁽٤) عز الدين الأمين ٢٤٢. ٢٥٥، ٢٦١.

 ⁽٥) الترات النقدي ٢٢، ٨٧، ١٩١. الشوقيات ١/٩.
 (١) الترات النقدي ٤٠١. د. عز الدين الأبين ٢٧، ١٣١، ١٣٢، للواهب الفتحية ١٣٢/٠٢.

⁽٧) تاريخ آداب اللغة العربية ١٣٣/٤. التجديد في شعر خليل مطران ١٥٣.

رم، التقافة - العدد ١٩١ - ص ٨. والعدد ١٩٦ - ص ١٧. الرومانتيكية للتنيس ٢٣٩. فصل التقد الإنجابزي ٥٠. ١٧

ولابد أن نذكر أن «دافيد سماح»^(۱) يرى أن تفرقة المقاد بين نوعين من المبالغة، والدفاع عن واحدة منها يعتبرها حميدة، إنما تكشف عن تأثر المقاد بهازلت. ولما كان زميلا المقاد يقفان موقفًا لا يختلف عن موقفه فلابد لنا من أن نضيفها إليه في هذه الملاحظة.

٥٦ - تقدم العلم يخلص من المبالغة:

ذهب المقاد إلى أن تقدم العلم وتطور الحضارة سيجبران الشعراء على التخلص من المبالغة والصنعة البلاغة. والسمى وراء الجموعى لا العارض⁽¹⁷⁾.

وذکر الزبیدی ^{(۲۲} أن المقاد کان نی هذا القول واتمًا تحت تأثیر هازلت نی مقاله -On Poet» ry in General» رمائیه أرنولد نی مقاله «Literature and Science».

وقد تبين لنا أن هازلت⁽¹⁾ قد ذهب إلى هذا الرأى حتًّا غير أنه كان يتحدث عن الخيال عامة أما المقاد فقد خصص الحديث بالمبالفة وهي جزء من الخيال.

٥٧ - التشبيه لا يراد لذاته:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن التشبيه لا يراد لذاته.

قال شكرى: «لا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته "أ. وعلل ذلك بأن التشبيه جزء من الحيال لا الحيال كله، وأن عدد التشبيهات لا شأن له بالجودة: «ليس الحيال مقصررًا على التشبيه، فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها. وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر. وقد تكون خالية من التشبيهات، وهي تدل على عظم خيال». ويتفق المقاد "كم م شكرى في هذا القول.

فإذا نظرنا إلى النقاد الإنجليز وجدنا كولردج يقرر ذلك قبلهها إذ يقول: «الصور مها كانت جميلة لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلًا أسيًّا، وصورت

⁽r) A - L

⁽٢) خلاصة اليومية والشذور ١٥. د. عز الدين الأمين ١٥٨.

^{.10} Lectures .171 (Y)

 ⁽٤) فصل النقد الإنجليزى ١٩٨٨.
 (٥) دواوينه ٣٦٣، كمال نشأت ٢٤٢. د. محمد زغلول سلام ٣٣٩ الدسوقى: جماعة أبولو ٨٧ ٨٩. د. مندور: النقد ٦٣. د. أنس داود: رواد التجديد ٧٦.

⁽٦) الديران ٢٠.

بنفس القدر من الدقة في كلمات»(١١).

يختلف قول شكرى عن رأى أكثر النقاد العرب القدماء الذين كانوا يعجبون بالتشبيهات للناتها وشاع بينهم القول بأن التشبيه صفة الشيء عا قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، وأنه يخرج الأغمض إلى الأوضح ويقرب البعيد وقسموه إلى نوعين: تشبيه حسن وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانًا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك¹⁷، وذهب قدامة بن جعفر إلى أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكها في الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدنو بها إلى حال الاتحاد. وكلها كثرت التشبيهات في اليت الواحد اشتد إعجابهم به كها فعلوا في بيت امرىء المقيس المشهور:

له أَيْطَلَا ظبي وساقًا نصامةٍ وإرخاءُ سِرْحانِ وتقريبُ تَتْقُلِ

وراجت هذه الأقوال عند النقاد العرب وخاصة في عصور الضعف فصارت قواعد فسلما بها. ولكن عبد القاهر الجرجاني خرج على هذا اللاجاع وأتى بشيء قريب بما يقوله الرومانسيون. يقول: وإن لتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بابًا آخر من الظرف واللطف، ومذهبًا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من المقله المحتمد الله المحتمد المحتمد المحتمد المحتمد المحتمد بين المشبه والمشبه به، واستحسن أن يقوم الشبه بين شيئين يبعد كل منها عن الآخر. فقارب الرومانسيين من ناحية، وبعد عنها من ناحية أخرى لأن الرومانسيين اشترطوا أن يقوم التثبيه على جوهر الأشياء ولا تجد هذا القول عنده أو على الانطباع النفسى الذي يجده الشاعر ولا تجد ذلك عنده أمثًا.

٨٥ – التشبيه والظواهر السطحية:

عللوا ذلك بأن الظواهر السطحية للأشياء غير هامة في الشعر.

قال شكرى: «بعض القراء يرى أن الشعر مقصور على التشبيه، مهها كان الشبه متوهمًا. ومثل الشاعر الذى يرمى بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب مثل الرسام الذى تغره مظاهر الألوان، فيملأ بها رسمه من غير حساب... وهذا يوضح فساد من يريد وصف الأشياء المادية لأنها نما يرى لا لسبب آخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف المبكانيكي»⁽³⁾.

 ⁽١) سيرة أدبية ٢٥١. تطور النقد العربي ١٧٤. د محمد زكى العشماوى: الأنب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧. B L .١٠٧

⁽٢) العمدة لاين رسيق ٢٨٦/١ وما يعدها. (٣) أسرار البلاغة ١٤٦.

⁽٤) دواويته ٣٦٧. د. محمد زغلول سلام ٢٣٩.

وزاد العقاد المرقف وضوعًا، وهو ينقد أحمد شوقي، قائلًا: وفأعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدها ويجعى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه والما الماعر أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسعم، وأغاهمهم أن يتماطفوا، ويودع أحسهم وأطعهم في نفس إخوانه زينة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كلك من الشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحرار، فمازدت على أن ذكرت أربعة أو خسة أشياء حراء بدل شيء واحد ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انظيم في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جيمًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كها

وتتطابق هذه الأقوال كل التطابق مع أقوال وردزورث (٢).

ويختلف هذا المرقف اختلاقًا تأمًّا عن موقف شهرائنا وتقادنا القدامى الذين كانوا يرون التشبيه يقوم على الشكل واللون في المشبه والمشبه به وكليا تقارب وجه الشبه بينهها زاد إعجابهم بالتشبيه وحكموا على الشاعر بالإجادة.

٥٩ - التشبيه يقوم على جوهر الأشياء:

دعا الرومانسيون إلى البحث عن جوهر الأشياء وإقامة التشبيهات على أساسه. وقد رأينا المقاد يقول ما قال في العنصر السابق.

فهو يمتقد أن هليس الشعر لفوًا تهذى به القرائم. فتتلقاه العقول في ساع كلالها وقتورها..
لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول... وما هذه الاستعارات والتشبيهات إلا أشياء تختلف في ظاهرها، ولكنها في كنهها واحدة لا خلاف بينها 17. وقعدث العقاد طويلًا عن عبب الولوع بالأعراض (ألك) وقال الزبيدي (أك)؛ إن المازني كان - مثل العقاد - يرى أن الشعر تعبد عن جوهر الأشماء

⁽١) الديوان ٢٠. د. محمد مندور: الثقد والتقاد ١٤. د. أنس داود: رواد التجديد ٦٧.

 ⁽۲) الجاة - العد ۳۲ - ص ۷۸.

⁽۳) دواوین عبد الرحمن شکری ۹۷.

⁽٤) الديوان ١٥٠ – ٥٥١.

^{.108 (0)}

وعالم الظواهر، لا عن مظاهرها الخارجية.

وأثنى أبر شادى على الشاعر المتعمق الذى لا يقنع بالمظاهر وحدها، ويتفلفل بروح متصوفة إلى ما خلفها، ولو وصف أحقر الأشياء (١)، وذم المشتغلين بالأعراض فقال: «لا أنكر أن كثير بن ينتسبون إلى النقد الأدبي وهم لا يعرفون شيئًا عن أصوله، وعلى دعاية هؤلاء تقوم بين وقت وآخر هبة الفتنة بالأمارات والزعامات الشعرية، وإلهاء الشعراء عن أعمالهم الفئية الصحيحة، وإشغالهم بالعرض دون الجوهر» (١).

وكان ذلك هو موقف وردزورث بكل الدقة. إذ قال: «حين يسوق الحيال مقارنة.. فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة، ثم لا تزال تباشر سلطانها على المقل منذ لحظة إدراكها. وتتوقف هذه المشابهة على التمبير والآثر أكثر بما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقف على الحصائص الجوهرية الذاتية أكثر بما تتوقف على الصفات العرضية الحارجية «⁷⁷».

٦٠ - التشبيه والإحساس:

اتفق الإنجليز والمصريون من الرومانسين على أن الأمر الهام في التشبيه و (المجاز) هو الإحساس الذي يثيره.

. فأعلن شكرى أن قيمة التشبيهات في أمور شق، غير أنه أفاض في الحديث عن المشاعر، يقول: «قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل، (أو عاطفة أخرى من عواطف الناس).. والتشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة، أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة "أنا.

وقسم المازنى المجاز إلى لفظى وشعرى، معانا أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن تفسيره على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين قد يقوم المجاز الشعرى على تشابه داخلى، أى تشابه فى الواقع النفسى بين المنقول منه والمنقول إليه^(ه).

. أما المقاد فكان أكثر الرومانسيين المصريين حديثًا عن دور العاطفة في التشبيه. وقد مرت له أقوال في ذلك، ويمكن أن يضاف إليها قوله: «وإنما ابتدع (التشبيه) لنقل الشعور بهذه الأشكال

⁽١) قطرتان من النقر والنظم ٧. مسرح الأدب ٢٧.

⁽۲) الينبوع ۲۱۵.

 ⁽۱) اليبوع ١٠٠٠.
 (٣) عمد غنيمي هلال: النقد الأدبي المديث ١٣٨٠. اللبطة - المدد ١٣٧ - ص ١٨٨.

⁽٤) دواوينه ٣٦٣.

⁽٥) حصاد المشيم ١٦٨ - ١٧٠. د محمد متدور: النقد والتقاد ١٧٢.

والألوان من نفس إلى نفس. ويقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه»^(١) وقوله: «إنما القصد منه أن نعرف وقع الشيء كيف يكون. والإحساس به كيف يحيك في النفوس...»^(١).

وواضح أن الصلة بين هذه الأقوال وقول وردزورت: صلة قريبة جدًّا، حيث يقول وردزورث: «تتوقف على السمة الظاهرية وردزورث: «تتوقف على السمة الظاهرية والدّثر) أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكر $^{(7)}$. وكذلك الأمر بالنسبة إلى كولردج الذى كان يذهب إلى أن لفة الشمر المجازية وجميع الصيغ البلاغية التي يستخدمها الشاعر وليدة عاطفته المياشة $^{(1)}$ ، وإلى أن الصور $^{-}$ مها يلخ جالما $^{-}$ لا تدل على المبترية الأصيلة إلا بقدر كونها محكومة بانفمال طاغ أو أفكار مفصلة أو صور أثارها الانفمال $^{(9)}$. وقد تتبه الزبيدى $^{(1)}$ من قبل إلى تأثر النقاد الثلاثة في هذا الصدد بكولردج وهازلت، وإن لم يذكر وردزورث.

٦١ - التشبيه للتعبير:

أضاف المقاد أن التشبيه يراد لما سماه «التمبير» دون أن يفصل القول فيه. قال: «نرجع إلى التشبيهات، التي يخيل إلى بعض القراء والنقاد أنها هي قوام الشعر ودليل الشاعرية، وهي عندنا لا تكون كذلك إلا إذا جاءت وسيلة لحسن التمبير، ولم تجيء غاية مقصودة يتعمدها الشاعر ويتكلف لها، ولو لم يكن لها دلالة ولا زيادة في إحساسنا بالشيء المشبه أو المعنى المتسود. ولكن فضل التشبيه هنا أنه يزيدنا إحساسا بصورتها لا أنه يرسمها لنا كها ترسمها المصورة الشمسية. وفي كل أولئك نفهم معنى التشبيه وغرضه وموضع حسنه، لأنه وسيلة إلى تمام التمبير عن الوعى والشعور» (٧).

وترد نفس الكلمة «التعير» عند وردزورث في قوله الذي أوردناه في العنصر الخاص بأن التشبيه يقوم على جوهر الأشياء (رقم ٥٩).

...

⁽۱) الديوان ۲۱.

⁽۲) خعراء مصر ۷۲.

⁽٣) الجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٨. AAY Morley

⁽٤) فصل التقد الإنجليزي ١٠١.

⁽⁰⁾ د. الدسوقي: تطور النقد العربي ١٧٤. سيرة أدبية ٢٥٦. 153B.L.

^{(1) 171.}

⁽Y) شعراء مصر V.

وهكذا يتضح لنا أن الحيال هو العنصر الثانى الذى ينافس الماطفة فى الأهمية فى الشعر، وكان اعتفات نظرة كل وكان اتفاق عند القدماء والمحدثين على كونه من الأركان الأساسية فيه، وإن اختلفت نظرة كل منهم إليه. فضاقت نظرة القدماء فاقتصرت على الصلة بينه وبين الحقيقة حيثًا، وعلى المبالغة حيثًا أخر، ووضعته تحت مسمّى المجاز أو الاستعارة حيثًا ثالثًا. واتسعت نظرة المحدثين فشملت أشياء متباعدة. كذلك وجدنا أن مجموعة من العناصر يمكن وضعها تحت عنوان الصلة بين الحيال والوهم، وأخرى تحت عنوان المبالغة، وثالثة تحت عنوان التشبيه ورابعة تحت عنوان وظائف الحيال.

ونجد الاختلاف بين النقاد العرب القدماء والمحدثين يضيق كل الضيق في المديب عن المبالغة حتى تكاد تتعذر علينا التغرقة بين الغريقين، وبالتالى يتعذر التمييز بين الآثار التراتيه والآثار الوافدة. فقد اتفق الإنجليز والمصريون والعرب القدامى على التمييز بين نوعين من المهالفة نوع رأوه ضرورياً وأثنوا عليه وآخر نموه ورفضوه. وربحا أمكن التمييز بين التوعين من الآثار في المنصر القائل بأن تقدم العلم يجبر الشعراء على الحد من المبالغة، بل قد يؤدى إلى التخلص منها، وهذا قول إنجليزى الأصل.

أما التشبيه فمن النقاد العرب القدامى من وصل إلى جانب من جوانب العنصر الأول من عناصره، وهو أن التشبيه لا يراد لذاته أو شيء قريب منه. أما سائر عناصر التشبيه فجديدة على الفكر العربي، ولا شك أنها مأخوذة من الفكر الأوربي الوافد.

ولا خلاف أن جميع عناصر الصلة بين الخيال والوهم، ووظائف الخيال، جديدة على التقد العربي قديمه وجديده، ولذلك نحكم عليها بأنها مستعارة من النقد الأوربي، وإن كانت هذه الاستعارة لم تمنع القائمين بها من التأثر بما قارب أو شابه ما استعاره من الفكر العربي القديم.

وتتقاوت العناصر الأخرى بين الجدة الخالصة. مثل وصف الحيال بأنه «خالق» لأنها كلمة يأباها التفكير الإسلامي الخالص. وبين الجدة المشوبة بالقديم، مثل وصفه بالتأليف.

ويشيد حديث النقاد الرومانسيين المصريين عن الحيال حديثهم عن العاطفة من حيث كثرة الحوض فيه، وكثرة عدد المشتركين في الحديث عنه. فنجد في الحديث عن عناصره أسباء أعلام مثل خليل مطران وأحمد أمين وإيراهيم ناجى وعلى أدهم وأحمد الشايب ومحمد صبحى ود. طه حسين، إلى جانب نقادنا الأربعة.

ونلاحظ أن المقاد أكثر النقاد الأربعة تناولًا للخيال. فقد كان أكثرهم تعرضًا للعناصر المتنوعة تحته، كما كان أكثرهم إفاضة في الحديث عن العنصر الذي يتناوله. وعالمج أبو سادي عناصر أقل من الآخرين بشكل واضح، ثم تعادل شكرى والمازني.

ونلاحظ أن أهم شخصية تبرز من النقاد الإنجليز في هذا الموضوع كولردج. فإن اسمه يبدو في جميعات وظائف في جميعات وطائف في جميعات وطائف الحيال، والصلة بين الخيال والوهم، والمبالفة والتشبيه. بليهما على بعد شلى ثم هازلت. وليس ذلك بالأمر الغريب، لأن كولردج صاحب نظرية متكاملة عن الخيال، عرفت باسمه في عالمي النقد والمقلسبة. والصلة بين يكولردج ووردزورث معروفة، والنقاش بينها كان دائبًا وواسمًّا، بل إن هذا المنقاض هو الذي يخمع ووردزورث إلى تأليف مقمة «الأقاصيص الفنائية»، التي ضمنها آرامه وآراء صديقه. وطبيعي أن يكون الخيال موضوعًا من موضوعات النقاش بينها.

وظهرت أساء بعض النقاد مرة واحدة في هذا الموضوع، مثل آرنولد. واتصل اسمه فيها بحديث عن تأثير تقدم العلم في الميالفة (رقم ٥٦)، أي في أمر ثقافي، مما يعزز شهرة الناقد في مجالى النقافة.

كذلك ظهر اسم بليك وكيتس للمرة الأولى. ولم يأتيا بآراء خاصة لها. وإنما ساندت آراؤهما آراء مجموع الرومانسيين الإنجليز وعززتها.

ونلاحظ أن نقادنا التزمرا عبارات النقاد الإنجليز على وجه التقريب في كثير من المناصر مثل اعتبار الحيال روح الشعر (٣٧) ووصفه بالخالق (٣٩) وبالمؤلف (٤٠) وأنه يغلع غشاء الألقة (٤١) وبأنه يكثف الأستار عن الجمال النائم (٣٤) وغيرها. وكانت النتيجة أن المنصر جاء محتويًا على اسم الناقد المصرى واسم الناقد الإنجليزى الذي ترجم عبارته أحيانًا، كها نبحد في عناصر اعتبار الخيال روح الشعر (٣٧) ووصفه بالتأليف (٤٠) والتماون بين الخيال والتعقل (٤٧) وتجسيد المجردات (٤٩). واسم الناقد المصرى وزميل له اتفق معه مع اسم الناقد الإنجليزى أحيانًا كها نرى في وصف الخيال بأنه خالق (٣٩) ووصفه بأن مؤلف (٤٠). وأحيانًا يتمدد النقاد الإنجليز لنشابه آرائهم.

وأخذ المازنى من شلى أخذًا مباشرًا فى موضوع أن الإحساس يثير الحنيال وموضوع العلاقة بين الحنيال والحقيقة. ولكتنا لا نستطيع أن نقول إنه كان أكثر الأربعة أخذًا منه، لأن الجميع شاركوا فى ذلك، ولأن الجميع كان عمادهم الأكبر - كما قلنا - على كولردج ثم وودزورث.

ولم يأخذ شكرى قول كولردج في التوهم مباشرة بل أخذ نتيجته. فعندما حكم كولردج بأن الخيال الثاني أداة كبار الشعراء، كانت النتيجة الطبيعية لهذا القول أن الوهم هو أداة صغار الشعراء، وذلك هو ما نادى به شكرى. من كل هذا يتضح أن الأخذ في موضوع الخيال كان أوسع وأكثر تشميًا من غيره، وتعرض فيه نقادنا إلى كثير من الموضوعات التي لم تكن لها ركائز قديمة. أو حتى معاصرة كعلاقة الخيال بالحقيقة العلمية وعلاقة الخيال بالصور الظاهرة، بما يؤكد أن التأثر بالتقد الإنجليزي كان تأثرًا صحيًا أدى إلى نتائج ملموسة في مفهوم الشعر، وأنار السبيل أمام إرساء شعر رومانسي جديد.

السذوق

مقدمة

العنصر الثالث من العناصر الرئيسية للشعر عند عبد الرحمن شكرى هو الذوق السليم. وقد عقد له فصلاً صغيرًا من فصول كتابه «الثمرات» إلى جانب اللمحات التي ألقاها عليه في كِتَاباته المختلفة. كما عنى بالحديث عنه سائر الرومانسيين.

ويكن استخراج الصورة التالية للنوق من أقوال شكرى. فالنوق عنده لازم للشاعر والناقد(1)، لأن النوق الصحيح قادر على تتبع الأجزاء الدقيقة، والإدلاء بالرأى الراجح والحكم الصادق(1)، وهو الذي يصقل الذهن ويجنبه الوقوع في المبالفة المذمومة أو فقدان الاتزان(1)،

والذوق عند العقاد ذوقان: الذوق الحالق المحيى الذي يبدع الجمال، ويضيف من عنده شيئًا إلى شعور الناس بما يرأه ويصفه ويحكيه، وذلك هو الذوق النادر. والذوق الذي يتملى الجمال ويستحسنه حين يراه معروضًا عليه، وذلك هو الذوق الشائع، (14).

وقد نقل المرصفى في الوسيلة الأدبية حديث ابن خلدون عن النوق غير أنه أعتبه بما تضمن آراءه هو. فكشف لنا عن أن اللوق عنده «الإدراك الذي يتعلق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح ». ورأى أنه طبيعي، غير أن هذا الطبيعي يكن أن ينمو ويتربي بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها ». والجميل عند المرصفى أنه خالف ابن خلدون في وجوب الاتفاق مع أقوال النقاد القدماء في الأساليب العربية القديمة، لأن ذلك وحَجَّرُ واسع، وحَظَّرُ مباح، فإن أنفس الشعراء من العرب في يتفقوا على سلوك طريق بعينها، وإغا هي مذاهب مختلفة وطرق متشاعبة، كماقال اقد تعالى في صفتهم ألم تر

⁽١) المقتطف - ماين ١٩٣٩ - ص ٥٤٩.

⁽٢) الشرات ٣٢.

⁽٣) المتطف - ماير ١٩٣٩ - ص ١٤٥.

⁽٤) شعراء مصر ١٦٦ - ١٦٨.

أَيُّم في كلُّ وادٍ يَبِمون﴾ فليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك. وإغا المدار على أن توافق التراكيب التي يستعملها المستعمل، تراكيب العرب، حسبها بينته القوانين العلمية. على أنه لا يصح تقليد العرب في جميع ما تطقوا به. فقد عرفت مما سلف أن بعض كلامهم يجب اجتتاب مثله بالاً.

وإذا انتقانا إلى النقاد الإنجليز وجدنا وردزورث وشلى يتحدثان عن النوق. فقد جمله وردزورث هو الذى يرجع إليه في تصفية لفة الريفيين - التي نادى باستخدامها لفة للشعر - بما علق بها من شوائب وأخطاء شاتعة^(۱). وأعلن شلى⁽¹⁾ أن الكتاب المحدثين سعوا الإحساس بالقرب من نظام الأشياء الطبيعية الذوق، ذلك القرب الذى يثير أسمى أنواع اللذة، والذى يتوفر إلى درجة عظيمة لدى الشعراء بخاصة أو الفنائين بعامة.

ويمكن الوقوف فى حديثهم عن الذوق عند آرائهم فى الجمال خاصة. فقد أكثر الرومانسيون من الحديث عن الجمال، ونوعوه حتى شمل كل شيء، فى الطبيعة والحياة والفنون.

٦٢ - العناية بالجمال:

قال المازني: «الشعر والتصوير لبوسها الجمال»(1) «وقال أبو شادى: وتساملوا: ما الشعر؟ قلت: أُعَرُّهُ لفةً الجمال، وصورةُ الإحساس⁽⁰⁾

وقال د. طه حسين: «ليكن جمال الأدب حيث يكن أن يكون. ليكن في الألفاظ أو في الممانى، أو في النظاط أو في الممانى، أو في النظام والأسلوب أو في هذا كله. وإنما الشيء الذي ليس فيه شك، هو أن الكلام لا يكون أدبًا حتى يوجد فيه هذا الجمال الذي نجمه فيها تنتجه الفنون الجميلة الأخرى. وليكن موضوع الأدب يحد ذلك ما يكون. ليكن في الأرض أو في الجو أو في نفس الإنسان وأعماق الضبير. ليكن موضوعه جميلاً أو قييمًا مجبلًا أو بغيضًا. فليس يعنيني من الأدب إلا أن يحدث في نفسى ما يحدثه الأثر الفني من هذا الشعور الرفيع بالجماله(٢٠).

(٤) حصاد المشيم ١٢٠.

⁽١) والوسيلة الأدبية ٨٦٣ وانظر ٧٠٠ - ٤٧٤.

 ⁽۲) الرسالة الجديئة - المعدد الحاص بالرومانتيكية - ١٦ يوليو ١٩٥٥ - مقال وليم وووذووت لصلاح الدين حلمي - ص ۲۱. بجلة الثقافة - العدد ١٩٦٢ - ص ١٧. Aor Madroy.

 ⁽٦) الذود عن الشعر -أبولو- ديسمبر ١٩٣٣- ١٩٠٨. د. الربيعي في نقد الشعر ١١٨ ١٩٣٢ Defence

⁽٥) الشفق الباكي ١٣٨٠. أطياف الربيع ١٢٤.

⁽٦) د. تليمة وراضي: النقد العربي ٤٩٥ - ٤٩٦، ١٨٩.

وقد علق د. تليمة على ربط الفن بالجمال, وبناء الجمال على الإحساس بالمتعة الذي يجده المتلقى بأنه ليس درسًا لماهية الأدب، وإنما هو مفهوم صادر عن تراث الرومانسيين الغربيين في القرن الماضى وأواتل الحالى.

ويؤكد هذا الكلام قول د. محمود الربيعى: إن للشعر الرومانسى عمومًا هدفين فنيين يهمنا الهدف الأول منها، وهو توفير المتعة للمتلقى، نتيجة المشاركة الوجدانية التى تتم بين الشاعر وبينه، ونتيجة العنصر الجمالي الذي يجتوى الشعر عليه (١).

والحق أن الرومانسية الأوربية ظلت تنشد التمبير عن الجمال ⁽⁷⁷⁾. وأعلن شلى ⁷⁷⁾ أن الشعر منبع كل جميل، أو نبيل أو صحيح يمكن أن يوجد فى زمن فاسد، والشعر عند هازلت (¹³⁾ هو الإحساس بالجمال، وحيثيا يوجد إحساس بالجمال أو القوة أو التناسق، كها فى حركة الموجة فى البحر، أو فى نمو الزهرة التى تنشر أوراقها البهية فى الهواء، وتهب حسنها خالصا للشمس، يوجد شعر محتاج لمن يستخلصه، ومها كان الوصف قويًّا واضعًا لا يصير شعرًا إذا لم يستخلم الشاعر خياله لإضفاء الجمال عليه.

٦٣ - الشعر عبعل القبح جالا:

قال المازني عن الشعر: ويجل القبح جالًا، ويزيد الجمال نضرة وجلالًا ه (٥٠).

ونجد عند شكرى (¹⁷⁾ ما عائل النصف الأول من هذا القول غير أنه يعطيه للماطفة الشعرية، فيعلن أنها تفيض ضياءها على كل شيء حتى جوانب الحياة المظلمة الكريهة وجوانب القهم، فتحيدها جالاً فنناً.

وعندما قسم العقاد الذوق إلى نوعين، قال عن الذوق الخلاق: إنه «الذوق الذي يبدع الجمال، ويضفيه على الأشياء، ولا يكون قصاراه أن يتملاء حيث يلقاء أو يساق»(١٠) وواضح أن هذا القول هو نفض قول شلى وهازلت في دفاعه عن الشعر(١٨) من أنه يسبغ

⁽١) في نقد الشمر ١١٧.

⁽٢) د. تصرت عيد الرحن ١٣٢.

⁽۲) أبولو – قبراير ۱۹۳۶ – ص ٤٤٢. Defence ،١٣٩

⁽¹⁾ فصل النقد الإنجليزي AE AY علور النقد ٣٦٦. ٢ Loctuers .

⁽۵) دیرانه ۱۱۸.

⁽٦) دواویته ۲۹۰.(۷) شعراء مصر ۱۹۷.

⁽A) أبولو ~ مارس ١٩٣٤ - ص ١٩٤٠. Defence مدد تصل النقد الإنجليزي ١١٧.

الجمال على كل شىء، فيحول العميم جيلًا، ويزيد في بهاء الجميل. غير أن العقاد نقل القول من وصف الشعر إلى وصف الذوق الفني.

٦٤ - الشعر والجمال والحق:

قال الزبيذي (1): إن شكرى مدين لكارليل وكيتس في ربطه بين الجمال والحياة، والحق والطبية، والحب في أشكالها المتنوعة. ولذلك كان الجمال عنده قوة من قوى التطور الاجتماعي والثقافي والروحي للإنسان. فهو ينتمي إلى مملكة الطبيعة. والمقل أو الروح البشرية، والأخلاق والجمسد البشرى. ولذلك يعتبره أحيانا فانيًا، وأحيانًا أخرى خالدًا. أما القبع فيربط بينه وبين الموت والشر.

وذكر الزبيدي^(۱۲) أنه لدى المقاد أربع نظريات عن الجمال، وأن الرابعة منها اقتصرت على الأدب والجمال كما يتجلى في مملكة الفن. رتصرح هذه النظرية بأن الجمال هو الحق، أى كما قال شكرى. وأعلن الزبيدى أن المقاد تأثر في هذا الرأى بهازلت وكارليل وكيتس.

ولعلنا لا نبعد عن الصواب حين نقول إن ما صدق على العقاد يصدق على أبي شادى الذي ربط بين الجمال والحق وإن لم يوحد بينها. قال: «إن الفن الخالد – والشعر فرع منه – هو التعبير الأصيل الحلاق عن الحق والجمال»^(٣).

كذلك حين نضيف إلى النقاد الإنجليز لى هنت (أع) الذي رأى أن الشعر تعبير عن حب المقيقة والجمال والقوة، وكيس الذي كان يرى الجمال هو الحق، والحق هو الجمال (أ⁰⁾، وشلى الذي أوجب على من يريد أن يكون شاعرًا أن يدرك الحق والجمال، أى الحسن الموجود فى المحال، أي الحسن الموجود فى المحالة، بين الوجود والإدراك أولا، وبين الإدراك والتعبير ثانيًا (1).

⁽۱) Al-Akkad's Critical Theories ص ۱۰. وانظر الثقافة - العدد ۲۱ - ص ۱۶ - والشعر والتجربة لمكليش ۲۲۲, وطبيغة الفن للنوجي ۱۰.

A£ (Y)

⁽٢) قضايا الشعر المعاصر ٤٣.

 ⁽٤) مقومات الشعر ٣٥. النويهي: طبيعة الغن ١٥. الثقافة - العدد ٢٦ - الصادر في ١٩٣٧/٧٢٧ - ص ١٤.

⁽۵) أيو شادى مسرح الأدب ٢١٣.

^{.177} Defence (1)

٦٥ - الجمال والتناسق:

ذكر الزبيدي(١٠ أن الخاصة الرئيسية للجمال عند شكرى هو التناسق، وأن أصع أحكام القوق هو الذي ينظر إلى الأجزاء التي يتكون منها الكل قبل الحكم على الكل، وينظر إلى الكل قبل الحكم على الأجزاء. فالعمل الفتى الجيد هو الذي يكشف عن وحدة انصهرت فيها الأجزاء.

ويتفق أبو شادى مع شكرى فى أن هذا الانساق الجامع المتعدد الأجزاء هو الجمال»^(٢). وتذكرنا هذه الأقوال بالوحدة العضوية عند كولردج.

...

نخرج من هذه الصفحات القليلة التي يشغلها موضوع الذوق بظاهرة على جانب كبير من الأخمرة، فيا بالنا الأمور التي يصعب تغييرها كما يصعب أن تتوافق فيها الأفراد، فيا بالنا بالشعوب، ولذلك لم نجد من الأقوال التي تدل على تأثر النقاد المصريين بالإنجليز إلا في عناصر هي المتابة بالجمال، والصلة بين الشعر والجمال والحق، وبين الجمال والتناسق ولون الشعر يجعل من القيح جالاً ويزيد الجميل جالاً.

وقد أسهم في الحديث عنه على قلة هذا الحديث نقادنا الأربعة، وينضم إليهم د. طه حسين. أما النقاد الإنجليز، فيبرز منهم شلى، الذي يرد اسمه في الحديث عن العناية بالجمال وتحويل القيح جالاً والصلة بين الشهر والجمال والحق، ويبدو مع النقاد الذين نقف عندهم عادة لي هنت وكارليل (٦٤) أما كولردج فيبدو في مسألة واحدة تتحدث عن الجمال والتناسق (٦٥)، مستلهمة من حديثه المروف عن الوحدة العضوية.

ويأخذ المازنى من شلى خاصة فكرة أن الشعر يجسل الفيح جمالاً ويزيد الجمال نضرة وجلالاً، ويقترب منه فى كون الجمال أحد أركان الشعر، والصلة بين الشعر والجمال والحق ٢٢، ٦٤ مما يؤيد ما استنبطناه فى الموضوعات السابقة اطلاع المازنى الواسع والدقيق على شلى وأخذه من آرائه أكثر مما أخذ يقهة زملائه.

^{.17 (1)}

⁽٢) الشفق الباكي ١٣١١.

التأمل

مقلمـــة

العنصر الرابع من عناصر الشعر الرئيسية عند عبدالرحن شكرى هو التأمل.

وعند تنتبع أقوال النقاد الرومانسيين الإناجليز والمصريين. التي يمكن أن نتتاولها تحت هذا العنوان، نجد عناية فائقة، تجمل للفكر مكانًا قريبًا من مكان العاطفة، وترتفع به أحياتًا قتصل به إلى حد الفلسفة. ولذلك يشعر هذا البحث بالحاجة إلى إبانة الحقيقة التي يتناولها الشعر، والمعرفة التي يسمى إليها، وإلى التفرقة بين هذه المرفة الشعرية وغيرها من ألوان المعرفة الفلسفية والتاريخية والعلمية.

ولا نجد مثيلًا لهذه العناية عند الإحيائيين، وإنما تأتى عندهم لمات خفيفة عايرة لبحض الجوانب، بما يدل على تفرد الرومانسيين جذا الجانب. قال د. عيد العزيز الدسوقي وهو يعدد خصائص جماعة الديــوان: «من القضايــا التي أثاروهــا قضية الفكــر في الشعر، أو التــأمل الفكري»(١). وقال أيضًا: «حرصوا على... العناية بالمعنى، وإدخال الأفكار الفلسفية، والتأمل في قصائدهم ونفثات صدورهم»(٢).

٦٦ - عدم الفصل بين العاطفة والفكر:

لم يفصل شكرى بين الماطفة والفكر أبِّدًا، وإنما كان يصل بينها فيقول: «الشاعر يحاول أن يمبر عن المقل البشري والنفس البشرية»(")، ففالشعر عنده ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحًا لكلمات النفس وتفسيرًا لهاه (٤). والعاطفة عنده أشيه بالمادة الحام التي تحتاج إلى تأمل طويل لإجادة تشكيلها، قال: «لا أعنى بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء، وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها، ودرس اختلافهها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها،

⁽۱) دراویته ۱۳۷۱. (١) تطو النقد المربي ٣٤٨. (٤) دراريته ۲۸۸.

وامتزاجها ومظاهرها وأنقامها، وكل ما توقع عليه أنفام العوا**طف** من أمـور الحياة وأعمـال الناس»^(۱).

ولا بد من معرفة قدر ما يحتاج إليه كل عمل فئى من الماطفة والفكر، لأنها يتفاوتان من عمل إلى آخر، وإن لم يوجد عمل أدبي يخلو من أحدها خلوًّا تأمًّا. قال: «كماا أنه ينبغى للتقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستازمه كل جانب من الحيال والتفكير. وكذلك ينبغى أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع. فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مفالطة غريبة، إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعًا ومقدارًا خاصًا من الماطفة والتفكير. فبعض شعر الشاعر تكون الماطفة ففيه أوضح وألزم، وفي بعضه تكون أقل وضوعًا»(١).

واتخذ من هذا النزاوج مقياسًا لتقدير مكانة الشاعر، قال: «يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره المقلى الذي يجعله راغبًا في أن يفكر كل فكر، وأن يحس كل إحساس ي^{07. آ} ووصف إبراهيم عبد القادر المازني الشعر بقيَّض المقل وصَوْبه، قال: ⁽¹⁾.

ولفظ كضوء الشمس في مِثْلُ سَيْسرها يَسُسعُ يَفْيض المقسل سَعُ الفَسَائم ووصف عملية التأمل في قوله: «ما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجى بها قليه، ويراجع فيها غقله. والمعاني لها في كل ساعة تجديد، وفي كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يفتح بعضه بعضًا. وكلها اتسع الناس في الدنيا اتسعت المماني كذلك... والأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية – على اختلافها وتباين مراميها وغاياتها حللة عناه الشامل المحيهاه (6).

بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطلب من الشاعر الكبير أن يكون له ما سماه (فكرة) تسيطر عليه ما سماه (فكرة) تسيطر عليه، ويلتزم بها، ويصدر عنها في كل شعره (٢٦). ودفعه ذلك إلى الترحيب بقصيدة العقاد (ترجمة شيطان). قال: ولأول مرة في تاريخ الأدب المصرى – والعربي أيضًا – يرى القارئ عملًا فنيًّا تأمًّا عامًا ذكرة معينة) تدور على محورها القصيدة وتجول. ولعل هذا من أظهر بميزات تأمًّا قامًا على المحديث وأكبرها. فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقا إلى قرضها بباعث مستقل عن

⁽۱) دراویته ۲۰۹.

⁽٤) ديواته ١١٧، ١٧٨.(٥) ديوانه ١١٧٠.

⁽۲) دواوینه ۲۳۱۷. (۵) دیرانه ۱۱۷ (۲) دواوینه ۱۳۱۰، ۲۳۱. (۲) الشعر ۲۳.

النفس. ولكنك هنا ترى بناء مشيدًا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة. وأعمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفاصيلها ثم أفرغها في قالب تخيره لها بعد الروية...^(١).

وعلى الرغم من كل هذا، أعلن المازق أنه لا يقصد الفكر المجرد، ويشترط فيه الارتباط بعاطفة ما، قال: «الشعر مجاله المواطف لا العقل والإحساس لا الفكر. وإغا يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائم، ويتحقى ينتاج العقول وجنى الأذهان. ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزائته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه أو العاطفة التي أثارته. فرعا كان الفكر أصلاً، فروعه الإحساس وثماره العواطف، ورعا كان فرعًا أصله الإحساس. فالفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر. أما الفكر لذاته فذلك هو العلم، ())

وعلى الرغم من إطالة شكرى خاصة فى المديث عن التأمل فإن ما تساله هو والمازق لا يرتفع إلى مستوى ما قاله المقاد الأنه كرر المديث عن التأمل فى مواضع كثيرة فى إنتاجه الأدبى، وأفاض فيه وكتب فى مجلة الرسالة مقالاً خاصًا عن «الأدب بين الوجدان والتذكير». عنصر التذكير، وشاهدنا على ذلك أهب الفعول من شعرًاه الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التذكير، وشاهدنا على ذلك أهب الفعول من شعرًاه الأمم العالميين، ومنهم أمثال شكسير وجيق والخيام وأبى الطيب... ومن المقائق التي تحضر في هذا السياق أن نقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه يعمل أنه المعالمة. فقد ينقص محكر الإنسان وينقص حسه على السواء. ومزية الإنسان دائباً أن يوسل أنه يفكر، وأن يفكر أنه يحس، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس. فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير. ولا يكون الأدب كاملا وهو يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه.. ونخلص من هذا جمعه إلى قول واحد يجمل جمع الأقوال فى المن والأدب، وهو أن الفن والأدب وجدان إنسان، ولا يكمل لإنسان بغير ارتفاع فى طبقة المفكر. فلا يخلو الأدب المعر عنه من هذا وذلك. ولايقال: «إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له المتفكير. ولا يقال: «إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له المتشعريم. المقال». بل يقال: «إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له المتشعريم."

ثم أكد ذلك بقوله: «إن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية. ورسل

⁽١) حصاد المشيم ٣٥. تطور النقد العربي ٣٤٨.

 ⁽۲) الشعر ۱۹.
 (۳) الرسالة - المعدد الصادر في ۱۹۵/۷/۲۱. وانظر آراء في الآداب والفتون للمقاد ۱۹۵ - ۱۹۸ وأيضا ۱۹۵٠.

المقائق والمذاهب في كل عصر نبغوا فيه. فمكانهم في تاريخ تقدم الممارف والآراء لا يعفيه ولا يغض منه مكانهم في تواريخ الآداب والفنون»(١).

ويوافقهم د. طه حسين(٢) فيرى أن الشعر السامي ما اشترك العقل والقلب معًا في نظمه. ولا يختلف أحد زكي أبو شادى عنهم. فيدعو إلى التأمل: «ليس هناك ما يحدث اليقظة التفسية غير كثرة التأمل، فهو الذي ينتقل بصاحبه إلى ما فوق السماكين. هناك يقدر أن يشرف على هذا الكون فيمثله أحسن تمثيل، ويصوره أجمل تصوير يا٢٦. ويعتبر ذلك من مزايا الشعر الحدث ه(٤).

ويرى أن الشعر الذي لا يفذي العقول لا خير فيه(b):

بالسمع، لا يَعْنُو عقولَ الناس للوهم لا للخساطس الحسساس وحقائق الدنياء وواجب آسى وأرى اللَّاحة في بساطة كاسي وماآثو التفكير للمتناسي

متجــرُّدا عن فهم آمــال الــورَى وأرى الجــمـال بُحَمَّــلا في ذاتــه والعمق في التفكير قبل صيّاغيه ويرى أن والشعر العالى يتطلب التعمق الفكري، والسمو الخيالي، والتطلع الإنساني السد»(۲)

لاخبيرَ في النظم النُّمُّق لاهيُّسا

يستحضر الفخم ألتيال مرزوقا

وعكن إجال رأى أبي شادى في القول الذي ذكرناه في عنصر مشاركة الإرادة (رقم ٩) وأعلن فيه أن العقلين الواعى (أو المدرك) والباطن يتعاونان في إنتاج العمل الشعرى، كما أعلن أن الفكر لون من ألوان الشعور، أو أنه ينضج عنه (٧). فقد كان له تصوره الواضح للشاعر الكبير: والشاعر المثقف اليعيد التأملات يستطيع بفطرته أن يجعل شعره مسرحًا لفنون ومعارف شتى في غير كلفة تحس بها، كما أنه يقدرته النظمية - إذا كانت ناضجة لديه - يستطيع التمبير عن شتى الخواطر بحرية تامة... والشاعر الممتاز هو الذي يجمع بين صفتي النضوج والتحرر،

⁽١) قصول من التقد ٢٢٧.

⁽٢) تجديد ذكرى أبي السلاء ٢١٣. د. عز الدين الأمين ٢٤٢.

⁽٣) قطرتان ١٥. (٤) فوق المياب م.

⁽٥) أطياف الربيع ١٣٤ واطر الشفق الباكي ٣٨١.

⁽١) قوق العباب د مسرح الأدب ٧٧.

⁽V) خفاجي: رائد الشعر ألحيث ١/١٤٧، ١٥٤.

وكلتاهما وليدتا المواهب أولًا، والاطلاع أو التأمل ثانيًا، والمرانة ثالثًا»(١).

وقد أشاد حسن كامل الصير في بالجانب الفكرى في شعر أبي شادى فقال وفي هذه القصيدة دنيا من التأملات والحيالات، ومجال فسيح للتفكير... تحول شعر أبي شادى ناحية الفلسفة والتفكير. وكان هذا الدور دور نضوجه الشعرى، فأصبح لشعره مدى بعيد كان لا ينظر إلى الشيء كيا ينظر الناس بل ينظر ليبحث، ولا يقنع بالبحث السطحى وإنما يتعداه إلى المعق الذي تكل العيون وترجع حسيرة دون أن تبلغ من إدراكه وطرًا... "⁷⁷.

واعتبر حسن صالح الجداوى الشعر أشهى زهرة وفاكهة ينبتها المقل الإنساني وأسنى شعاع يرسله»^(۱7).

وسار السحرق على دريم فربط بين الفكر والشعر الجيد ربطًا محكًا إذ قال: «ليس من شك فى أن بث الفكر الأصيل فى الشعر من سمات كبار الشعراء البارزين، وذلك لأن الأصالة لا تأتى إلا بالفكر الواسع وأصالة التأمل»⁽¹⁾.

فإذا تركنا الرومانسيين ورجعنا إلى الإحيانيين وجدنا المبارودي يقول: «إن الشعر لممة خيالية، يتألق وميشها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بالألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، يتبلع بها المالك». (⁽⁶⁾ فهو يذكر (الفكر) و (الحكمة) ولكنه ذكر غامض لا يكشف عن شيء محمد أو واضع.

وعائله أحمد شوقى في الفموض عندما يقول: «الشعر فكر وأسلوب وخيال لعوب وروح ،رهوب»(١).

وكان مصطفى صادق الراقعى أوضع منها، غير أنه لا يصل إلى ما وصل إليه الرومانسيون. عندما قال: «فانظر إلى نفس الشاعر العظيم.. حين تخترق بالفكر حجاب هذه الإنسانية، وتثب بالماطفة فوق الطباق العليا»^(٧).

واللافت للنظر أن أحمد محرم يقارب في الرأى وجهة نظر أبي شادى والعقاد، حينها يقول:

⁽۱) اليتبوع ق

⁽٢) أطياف الربيع ١٣١.

⁽٣) أنهن ورنين ٢٠٣.

⁽٤) أنداء الفجر ٨٠ - ٨٨.

⁽٥) ديدانه ١/١. عبد الحر دياب: التراث التقدي ٢٦.

⁽١) أسواق الذهب ١١٩.

⁽V) أنعن ورنعن ٢٠٤.

«الشعر شعاع الخاطر، وعصارة الذهن أو خيال النفس وصورة الطيع^(۱) وقد جعله نوعين:
«نوعًا تستئار به أهواء النفوس، وآخر تستطلع به دفائن المقول، وهو أشرف النوعين، وأبقاهما على المصرين. وما ملك عناني مصيبه ونافعه سوى شاعر رقيق حاشية النفس، بعيد.مستوى المقل. إلا أن الجمع بين الآلتين ريا كان فوق موهبات الطبيعة ومولوداتها... فخير ما مجود به الشعر بعد التمكن من أساليبه، والوقوف على دقائقه وأسراره، أن تستقيم هاتان الصفتان في النفس والعقل على مستوى القصد وقاعدة الاعتدال، لأنه كه يتقل الشعر جدًّا صرفًّا، كذلك هو يستكره فكاهة خالصة به. ولا عجب في هذا القرب على عمومه ويساطته لأن أحمد محرم عاصر الرومانسين طويلاً.

خ. فإذا تركتا المصريين بعامة وانتقلتا إلى الرومانسيين الإنجليز وجدنا الموقف نفسه، حتى إن د. محمود الربيعي(٢) اعتبر خوض المقاد في مسألة العلاقة بين الشعور والفكر من النقاط التي تؤكد تأثره بالرومانسية.

فهذا وردزورث كما رأيناه بمجمل التأمل عنصرًا أساسيًّا في عملية الإبداع^(٢). إضافة إلى ذلك كان الشعر عنده نفحة المعرفة وروحها الرفيحة. أو مبدؤها ونهايتها^(٤)، والتعبير المتحمس الذي يكتسى به وجه العالم^(٥).

واتغق كولردج⁽⁷⁾ مع صديقه وردزورث في اعتبار الشعر الزهـرة والأريح لكـل الموفـة والأفكار الإنسانية، ولكل الانفعالات والعواطف. وأعجبه من الشعر ما احتوى على العاطفة العميقة والتفكير الحاد والصور الأكثر جدة وتنوعًا⁽⁷⁾ أو ما كشف عن وحدة الفكر المميق الدقيق والحساسية الذوقية وتعاطف الإنسـان المتأمـل (لا المعاني ولا المشارك) مع أخيـه الإنسان⁽¹⁾. ورأى أن واجب الشاعر أن يتجه إلى أعمق ما في الحياة العقلية من صور ومشاعر،

⁽١) ديوان محرم ٢/١ – ٤. تطور النقد السربي ١٤٠.

⁽٢) في تقد الشم ١٦٦ – ١٧٠.

 ⁽٣) انظر الثقافة – العدد ١٩٢ – ص ١٩ – والعدد ٤٩٦ – ص ٥. متدة الأقاصيص الشعرية ٤٣٣.
 (٤) أنين ورين ١٤٥. الثقافة – العدد ١٩٣ – ص ١٩. عمد خلف أقد أحد من الوجهة التفسية ٨٦ – ٨٨. مياسى

⁽ع) ابني وربين ۱۵۵ التفاقه - العدد ۱۱۱ - ص ۱۹. محمد خلف فه احد من الوجهه التفسية ۸۱ - ۸۷. عباسي المقاد ناقدًا ۱۰۶. الشفق الياكي ۱۳۶۸.

⁽٥) د. محمد التويين: طبيعة الفن ١٦. د. عبد الحي دياب: عباس المقاد ناقدًا ١٠٤.

 ⁽٦) سيرة أدبية ٢٦٠. د. تصرت عبد الرحمن ٢٩١. انداء الفجر ٨٦٠. B.L. ٨٥٥.
 (٧) سيرة أدبية ٢٩٧. د. تصرت عبد الرحمن ٢٩٠. ١٦٠ ١٦٠.

 ⁽۲) سيرة ادبيه ۲۱۷. د. تصرت عبد الرح
 (۸) سيرة أدبية ۲۹۷. ۲۹۲ B.L.

وينقلها نقلًا يهز النفس الإنسانية وما حياها الله من قدرات ومواهب^(۱). ورأى أن العمل الفتى يحتل موقعًا وسعلًا بين عام الطبيعة وعاتم الفكر^(۱).

وتصور شلى الشعر مركز دائرة الحكمة ومحيطها، يشمل كل معرفة، وترجع إليه كل معرفة. وجنر كل ما عداء من نظم فكرية، وزهرتها، ومنبع كل شىء وزينته، يوقظ العقل وينوسع مدارك. ويجعله حاويًا لروابط فكرية كثيرة لم تكن مدركة⁷⁷⁷.

ورأى هازلت أن الشعر ينبع من الجانب الحلقى والفكرى من طبيعتنا⁽¹⁾، وأنه يرقى بالمقل إلى مستوى الجلال الروحي⁽⁹⁾، وأن الشاعر يعمل أفكاره وعواطفه فى تشكيل الأشياء التى يتخذها مادة لشعره تشكيلاً فشيً⁽¹⁾.

ووصم ماثيو أونولد الشاعر تنسون بأنه تنقصه (المقدرة العقلية) علي الرغم من مقدرته الفنية الفائقة^(۷).

٦٧ - كشف الأسرار:

رأى الرومانسيون من الإنجليز والمصريين من النقاد أن الشعر يسعى إلى كشف الأسرار. فقد فرض شكرى على الشاعر أن يكون بعيد النظر، لا يفتر بالمظاهر، هدفه نور الحق. ورأى أن الشاعر – المبقرى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الطلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابه الناس⁽¹⁾.

وقال المازني في قصيدة «الشاعر»(١):

يُسرَى من ستورِ الفيبِ حتى كَنْانَا يُسطَالِغُ كَى سفورِ جليسلِ المُسرَاقِمِ لـ هـ خاطرً يقسطانُ ليس بنسائم فييش بناصدان السلالي الكسرائم

⁽١) الفاقة - المدد ١٩٥ - ص ١٣٠٠.

⁽۲) فصل النقد الإنجليزي.

⁽٣) أبولو - يناير 176 - ص ٣٧٠. ومارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٠، ٥٤٥. وانظر الثقافة - العدد ١٠٥ - ص ١٠٦. ١٥٢ - ١٥٢ كا - ١٥٣.

⁽٤) فصل النقد الإنجليزي ٨٦، ٨٨. Lectures .

⁽٥) فصل النقد الإنجليزي Lectures .١١٨ ه.

 ⁽٦) نفس الموضع في المرجمين.
 (٧) الرسالة -- العدد ٦٥٠ -- ص ١٣٧٦.

⁽A) دواویته ۲۸۷. (۹) دیواته ۱۷۸.

وقال في ترحيبه بديوان العقاد: «أحسبني أريد أن أقول: إني اطلعت من شعر العقاد على نَوَامِ كانت محجوبة عن عيني»(١١).

وقال المقاد:

إلى الحياة عا يطوي كتمان والشعــرُ ألسنــةُ تُقْضِى الحيـــاةُ بهـــا خرساء ليس لها بالقول تبيان(٢) لولا القريضُ لكانت - وهي فاتنةً -

وتحدث العقاد طويلًا عن سعى الشاعر إلى كشف الأسرار في كتبه ويكن إجال أهم أرائه في قوله: «إن التعبير عن النفس يجتمع فيه عندى تحقيق وجودها ومتعتها واستكناه حقيقتهـا وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبابه. وما هـو التعبير الـذي عنيناه؟ التعبير الذي عنياه هو كشف المكتون، وتوضيح الأسرار، وتثيل الخفايا في صورة تخرجها من عالم الخفاء إلى عالم النور..ه (١٦).

وسلك أبو شادى نفس المسلك في طول الحديث، خياصة في «الشفق البياكي». قال في «قطرة»: «نفس الشاعر لا تقنع لأول وهلة بما يطوف عليها من روائع الحكم، ودقيق المعاني، بل تبحث وتفتش عن أبلغ الأمثال، وتنزع إلى ما وراء المعهود»(1). وقال: في «الشفق»: « الشعر منظومًا كان أو منثورًا يحوى جرثومة هذه الحياة، لأن فيه ذخر الكثير من أسرارها »(٥). وقال في قصيدة والقن السماوي»(١٠):

ويُعلنُ عن خـانى العـواطفِ والفِكــر عزيزًا، ولا يُلْقَى الموانع إذ يَسْرى وحولَ سباءِ الكنون يَنْرُقَى مُجَنَّحُــا ويبحث عن سعني الحميـــاةِ وكُنْهـهــا ﴿ فَيُنْشِد مَا يَلْقَـاه فِي البَحْث مِن سِسِّرً يــرى في النَّصِيُّ الغيبِ كــلُّ محجَّبِ ويُـرْدِى عن الآتي المحجَّب مِنْ عصر

وجعل الصيرني الكشف عن الأسرار من مظاهر التجديد في الشعر الحديث. قال: «خطأ الشعر خطوته الأولى نحو التجديد: نحو الخلاص من القافية المطولة... نحو الخروج عن دائرة المديح والغزل المصطنع إلى عالم النفس وكنهها المترامي الأطراف، إلى التدقيق في المزهرة

يَشُل آياتِ الجمال بوَجِيه

⁽١) ديوان المقاد ٥.

⁽٢) ديوانه ٤، ٤٣.

⁽٣) يسألونك ٣٤. وانظر ردود وحدود ٢٨، ٣١. ٥٤.

⁽٤) ٥٣. وانظر قطرتان ٦. مسرح الأدب ٢٧. (٥) ٤١. وانظر ٣٦. أنداء القجر ١١٤.

⁽٦) السَفَق الباكي ٤٧٨ ~ ٤٨٠. وانظر ٥٣٦، ٥٧١.

ونشوئها، فى أعماق البحار وسر مد أمواجها وجزرها، فى كبد السياء ومحاولة كشف خباياها وأسرارها، فى النسمة وما تسر إلى الزهرة، فى الموج وما ينقل إلى الشاطبيء، فى الهمسة وفى الصمت، فى النور وفى المظلمة، فى الوجود وما حوى، وفيها خفى وراءه وانطوى»(١).

وفكرة الكشف هذه كانت عند بعض الإحيائيين تظهر فى بعض أقوالهم تلميدًا أو فى صورة غامضة. بقــول مصطفى لطفى المنفلوطى: والشعر نغمة موسيقية قبل كل شىء، ثم يأتى بعد ذلك.. تمثيل الحقيقة، واكتناه أسرار الكون؟"ً.

وهذه الأقوال تقترب قربًا شديدًا من آراء الرومانسيين وخاصة الإنجليز التي صورها «بورا» في قوله: «رغبوا في النفاذ إلى الحقيقة الكامنة، كي يكشفوا عن أسرارها، ويدركوا من غلال ذلك – إدراكًا أكثر وضوحًا – ما الذي تمنيه الحياة وما قيمتها.... وهذا البحث عن المالم الحقفي هو الذي أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراه... والرومانسيون الإنجليز لا يشبهون معاصريهم من الرومانسيين الألمان الذين كانوا يقنعون بعواطف الحنين، ولم يكونوا يحفون كثيرًا بالبحث عن (الما وراء)... وكان هدفهم (الإنجليز) أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشوفهم الفردية، ومن ثم يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار»?".

وكان خيال الرومانسيين اللا متناهى هو الذى جملهم يتوقـون إلى الكشف عن أسرار الطبيمة. ويرغبون في إماطة الحبجاب عن المجهول⁽¹⁾.

٦٨ - البحث عن جوهر الأشياء:

النتيجة الطبيعية للإيمان بأن الشعر يسعى وراء كشف الأسرار أن بحث النقاد طبيعة الحقيقة التي يبحث عنها الشعر. فنفعب جماعة منهم إلى أنها جرهر الأشياء.

واقتبس المازني قول سانت بيف: «إن الشمر خلاصة كل شي، وجوهره» (أفاقر"ه وأيده. وقال المقاد: «الشعر حقيقة المقاتق، ولب اللباب، والجوهر الصعيم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والمقول... قد يخالف الشعر الحقيقة في صورته، ولكن الحر الأصيل منه لا متعداها، ولا يكن أن يشذ عنها، لأنه لا حقيقة إلا با ثبت في النفس، واحتواه الحس(1)

⁽١) أبو سادى: أطاف الربيع ١٢٢.

⁽٢) النظرات ٣/١٠٥، ١٠٦. تطور النقد العربي ١١١.

⁽٣) الحيال الرومانسي ١٤، ١٥.

⁽٤) د. عاطف جودة: الحيال ٢٣.

⁽٥) الشعر ١٨.

 ⁽٦) دواوين عيد الرحشن شكرى ٩٧. عباس المقاد ناقدًا ٩٣٥. تطور النقد العربي ٩٣٥.

ويتحدث المقاد في عبارته الأخيرة عن الصدق، فهو يرى أن الشعر إذا صدق التعبير عن العاطفة لا يكن - أن يتطرق الكذب إليه وكأنه وحي. وطبيعي أن هذه اللفظة تكشف فيها تكشف عن نظرة الرومانسيين إلى الشعراء ووصفهم بالأنبياء وأن كان قصدهم الأول في هذا الوصف كشف الحجب عن الأسرار المخيَّاة. والعبارة مأخوذة من عبارة هازلت التي قال قيها إن لغة الخيال صادقة الأن الشاعر يستخدمها ليعبر بيا عن انطباعاته(١).

وفي هجوم العقاد على أحمد شوقي اتهمه بالغفلة عن جوهر الأشياء والاهتمام بصفاتها العارضة، فقال: «فاعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به»(٢).

ويشبه قول المقاد هذا، ما قاله أبو شادى «هذا الشعر العالى يجب أن يكون مرآة صادقة للب الحياة الخالدة المتفاتلة ه(١٦).

وبلغت نظرنا قول أحمد ضيف(٤) إن الشعر ليس إلا حقيقة مرئية في ثوب خيالي جميل. وعقب د. الربيعي(٥) على قول العقاد بأنه من أهم الوثائق التقدية، وأن العناصر الأساسية التي تشتمل عليها تلك الوثيقة عناصر رومانسية في المكان الأول. وعقب الزبيدي(٦) على أقوال المازني والعقاد المذكورة هنا وغيرها بأنها واقعة تحت تأثير هازلت في محاضرتيه:

«On Dryden and Pope» , «On Poetry in General»

ومقالتي كارليل عن «The State of German Literature», «Burns»,

ولا ننسى أن هدف الشعر عند وردزورث كان عرض المقيقة عرضًا يورث اللذة(٢١)، وأن « أي هنت» يؤكد أن الشعر تمبير عن شغف بالحق والجمال والقوة بواسطة الخيال والتصور (٨). وكذلك كان شلى حين يقول: «الشاعر يسمى لفهم الحق والجمال والخير^(٩)، و «ماثيو أرنولد»

⁽١) قصل النقد الإنجليزي ١١٨.

⁽٢) كتأب الديوان ٢٠. ماهر حسن فهمي حركة اليعث ٢٠٢.

⁽٣) فوق العباب س. وانظر قطرتان ٧. (٤) بلاغة العرب في الأندلس ١١٠. د. عز الدين الأمن ٢١٩.

⁽٥) في تقد الشمر ١٦١٢.

¹EV (7)

⁽۷) الثقافة – العد ۱۹۲ – ص. ۱۹.

⁽٨) د. محمد النوجي: طبيعة الفن ١٥. د. شوكت وعيد: مقومات الشعر العربي ٣٥.

⁽¹⁾ مقومات الشعر العربي 31. NYT Defence (1)

ر حين يقرر: «في الشعر يقترب الإنسان إلى أقرب *صدى ممكن من القدرة عبلي التعبير عن*.. . الحقيقة^(۱).

وليس معنى ذلك أن الإحيائيين لم يذكروا الحقيقة فيها أنوا به من قول فى الشعر، بل إتهم ذكروها ولكن فى إشارات ميتسرة وأقوال أعم من أن تعبر عن فكرة محمدة فضلًا عن أن تكون نظرية. مثل حافظ إبراهيم^{77 حي}ن يشير إلى أن الشعر «مسرح الخيال... ووعاء الحقيقة».

٦٩ -- التعبير عن الحقيقة العميقة:

لم يكتف على أدهم بالحقيقة المجردة بل يجتازها إلى الحقيقة السبيقة بل إلى أعمق الحقائق... المجتن يقول: «فلا غنح لقب الشاعر الكبير إلا للشاعر الذي يعبر عن أعمق الحقائق...» (٢٠). ولا يخفي على أحد ما بين هذا الرصف والوصف الذي أطلقه وردزورث (٢٠) من تطابق لفظى عندما ذكر أن هذف الشعر الكشف عن الحقيقة في أعمق صورها.

وإذا أردنا أن نبحث عن شبيه لهذه العبارة في نقدنا العربي القديم لا تجد. فنقادنا القدامي كانوا مشغولين عن الشعر الجيد: هل يمثل الحقيقة أو الكذب. أما أنه يمثل أعمق الحقائق فأمر لم يخطر على بالهم.

٧٠ ~ التعبير عن الحقيقة العالمية:

أما أبر شادى فقد اختار العالمية وصفا لتلك الحقيقة إذ يقول: «أرقى الشعر هو ما لا ينانى فى روحه الحقيقة العالمية و⁶ مستعملًا نفس اللفظ الذى ورد عند وردزورث حين قبال: وموضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية أو المحلية، ولكن الحقيقة العامة العالمية»⁽¹¹⁾، وهذا ما نجده أيضًا عند شلى (¹¹⁾ الذى صرح بأن جوهر اهتمام الشعر الحقيقة العامة لا الحقيقة الفرية أو المحلية. وقد اعتمد الناقدان على قول معروف لأرسطو يقارن فيه بين الشعر النفاسة (¹⁰⁾

⁽١) طبيعة القن ١٦.

⁽٢) رفائيل بطي: سحر الشمر ١٩٦. جاير عصفور: الحيال المتعقل ٣٢.

⁽۲) المقتطف - نوفمبر ۱۹۲۸ – ص۲۰۷.

⁽٤) د. محمود الربيعي ١١٨. وانظر ١١١.

 ⁽٥) فرق المباب س.
 (٦) الثقافة – المند ١٩٢ – ص. ١٨. Morley

⁽٧) أطال التقد الإنجليزي ١٠٠ Defence .١٠٠ ١٢٨.

 ⁽A) فصل النقد الإنجايزي ٩٠. مجلة المجلة - العد ١٧٧ - ص ٥٠.

ولعل ذلك ما أراده المقاد بالحقيقة التي وصفها بالكبرى في قوله: «ذلك هو التعبير عن النفس، يمنى إثبات حقيقتها، وإثبات العلاقة بينها وبين الحقائق الكبرى»('').

وهذا الوصف مثل سابقه لم يرد لا هو ولا ما يشبهه عند إحيائيينا ولا نقادنا القدامي.

٧١ - التعبير عن الحقيقة الأزلية:

أطلق شلى وصف الأزلية على الحقيقة التى ينسدها الشعر فى قوله: «الشعر هو صورة الحياة فى حقيقتها الأزلية،"'.

فإذا بالمازق يعترض على هذه المتولة – مع نسبته إلى مصدره الألماني شليجل – معللاً أنه فضلاً عن غموضه الشديد فهو خطأ صريح، لأن الشعر لا يكن أن يكون صورة الخواطر الأبدية الصادقة. وإنما هو مرآة المقائق المصرية، لأن الشاعر لا قبل له بالخلاص من عصره، ولا قدرة له على النظر إلى أبعد مما وراءه بكثير. فحكمته حكمة عصره وروحه روح عصره. وتسامل: ما الحق، وما الأبدى، وما مقياسه، ألا ترى أن «يقين» اليوم قد يصير «شك» الغد، فأني نشاعر أن يصل إلى هذه الحقائق الأبدية،

ومع ذلك فإننا نجد أن أبا شادى يوافق على وصف الحقيقة بالأزلية حين يقول: «إن أسمى الشمر الذي يرتفع إلى مقام الحلود ليس ما يحوم عاجرًا حول العابر المألوف، بل هو ما يحلق بموضوعه – ولو كان في ظاهره تافهًا – تعليقًا ينتظم الحقائق الأزلية في عرض فني ساحر، لا تذهب برونقه العصور، ولا تطفى يضوضاتها على حلاوة موسيقاه، وافتنان أخيلتم..."⁽⁷⁾. ثم يورد عبارة شلى واضحة صريحة في قوله: «العمل الأدبي الخالد حقًا هو مرآة لنفسية صاحبه الكبيرة، وهو ترجمان عن الحقائق الأزلية في ألوان من الجمال المستمدة من عناصر اللفة والحيال، (4).

وعبد الرحمـٰن شكرى يقصد معنى قريبًا مما قاله شلى، عندما يقــول: «ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظر، غير آخذ رواء المظاهر مأخذه نور الحق، فيميز بين معانى الحياة التي تعرفها العامة وأهل الففلة وبين معانى الحياة التي يوحمى إليه بها الأبد.. وليس الشاعر الكبير من يعنى

⁽۱) يسألونك ٣٤.

⁽٢) قصل النقد الإنجليزي ١٢٥. أبرلو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٦٨. مقومات الشعر العربي ٣٤. ١٢٨ Defence .٣٤.

⁽٣) قضايا الشعر المعاصر ١٩٦.

⁽٤) رائد الشعر الحديث ٢٤٠/٢. وانظر ١٤٨/١.

بصغيرات الأمور، ولكنه الذي يحلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه. ثم ينظر في أعماق الزمن آخذًا بأطراف ما مضى وما يستقيل. فيجيء شعره أبديًّا مثل نظرته. (٧].

٧٢ - التأمل الفلسفي والشعر:

أرغل بعض الرومانسين فوصلوا بالتأمل الشعرى إلى حدود الفلسفة. ويتفق الدارسون على أن جاعة الديوان وبعض الرومانسيين عنوا بالفلسفة، وقصدوا إلى الاعتماد على الأفكار الفلسفية في أشمارهم، ودعوا إلى ذلك.

ولكتنا قبل أن نعرض لتعبيراتهم عن أفكارهم نذكر أن الرافعى من الإحياتيين يقول:
«ينبغى ألا يكون للفلسفة أثر إلا في معانى الشعر لتصير من الخيال وقوة التصوير وبراعة
الابتكار بحيث تدل على عقل صاحبها دلالة المطابقة، وتزيد محاسن الشعر. أما من يخلط بين
معانى الفلسفة الفنية ومعانى الشعر فإنه يجيء بفلسفة ركيكة. ومن يلتزم في فلسفته توعًا واحدًا
شعره الجمال الروحى في المعتين الفلسفى والشعرى، فيكون شاعرًا وفيلسوفًا معًا، كما هي
ممان الجمال الروحى في المعتين الفلسفى والشعرى، فيكون شاعرًا وفيلسوفًا معًا، كما هي
حال بعض شعراء الأندلس، كيحيى الفزال وأبي الفضل بن شرف وأبي الحسن الأحسارى
الجياف؟ . ويلاحظ على هذه العبارة نوع من الفموض فنراها مرة تتسامع وتقبل الفلسفة في
الشعر بل تراها ضرورية لجودته، ونراها مرة أشرى لا تتسامع وتكاد تطرد الفلسفة من الشعر.
فإذا تركنا الإحيائيين إلى الرومانسين وجدنا المازفي يكتفى بالربط بين الشعر والفلسفة والشعر
شيء واحد فإنها – على انصال ما بينها وإحكام رابطنها – لكل منها مظاهر خاصة ولكها
حيمًا – على اختلاف مظاهر ها ومناهجها – تقل (وجوه الفكرة)» (الد

أما المقاد فقد ربط بين الشعر والفلسفة بأكثر مما فعل المازق، وإن حرص هو أيضًا على التفرقة بينها يقول: «المقبقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف في النسب وتغير في المقادير. فلابد للفيلسوف الحتى من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الشاعر. ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف»(1.).

⁽۱) دواویته ۲۸۷.

⁽٢) تاريخ آداب العرب للرافعي ٣/٢١٣. د عز الدين الأمين ١٣٢٠.

⁽٣) الشعر ٤٢.(٤) فصول من النقد عند المقاد ٢٣٧.

وبالغ أبر شادى في التعبير عن هذا في بعض أقواله فلقد قال: «إن الشعر في روحه وغايته توأم للفلسفة»(١). وقال: «لما كان من أظهر خصائص الشعر العمالمي أن لا يغرق ما بين العاطفة والفكر في استيمايه، فلا عجب إذا وجدنا شأن الفلسفة مع هذا الشعر شأن الأدب العام، حتى ذهب «يروننج» إلى القول بأن الفلسفة تأتى قبل الشعر الذي يعده أسمى خلاصة له. وتلمح مثل هذا الرأى حتى من وروزورث شاعر الطبيعة للشهور، وقد أجم أكبر النقاد على أن الغاية الفلسفية العظمي هي حلية أسمى الأدب وأسمى الشعر»(١). ومع هذا فقد عاد أبر شادى واعتدل في رأيه حين قال: «في حين أن مذهب الشعر و وهو مذهب الوسط الذي ندين به، ونطبقه على أنفسنا قبل. غيرنا، هو مذهب الإيان يترقرق الشعر في كل شيء إذا وجدنا من يقطفه ويؤلفه، وهو مذهب لا يجد من ضروب الشعر موضوعًا ولا أسلوبًا ما دامت تنبض بالشعور، ويزيدها قيمة أن تستوعب الفلسفة والتأمل لأنها بمنزلة التجاوب العميق مع الحياة»(١).

ويمكن أن يقول إن هذه الفكرة شاعت وكثرت فيها الأقوال فنجد مثلًا قولًا لمسن صالح الجداوى: « لما كان الشعر تعبيرًا موسيقيًّا عن عواطف دقيقة (قلسفية النشأة)، كان أحوج من جميع فنون الكلام إلى اللغة السهلة...»⁽¹⁾.

وآخر لعبد العزيز عتيق حين نسب للشاعر نفس طفل وفكر فيلسوف(٥).

فإذا نظرنا إلى الرومانسين الإنجليز وجدنا أن وردزورث وكولردج وضلى يرددون قو لــــة
 أرسطو: «الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة ٢٠٠ بشكل أو بآخر.

٧٢ - الشاعر فيلسوف:

لم يكتف العقاد بالربط بين الشعر والفلسفة ووصل بالأمر إلى مداه، وجعل من الشاعر الذي يستحتى أن يوصف بالعظمة فيلسوقًا قال: وحد الشاعر العظيم عندى هو أن تتجلى في

⁽١) فوق العباب س. وانظر الشفق الباكي ٤٣.

⁽۲) قطرتان ۱۰. وانظر رائد الشعر المديث ۱۷۲/۱.

⁽٣) التقافة. المدد ٧٢٥ - ص٩.

⁽٤) أنين ورنين ٢٠٢.

⁽٥) أبو شادى: أنداء الفجر ٩٤، ٩٨.

 ⁽٦) فصل النقد الإنجابزي ٩٠. النظرية الروباتيكية في الشعر. مجلة المجلة - السعد ١٧٧ - ص٥٠. الرسالة الجديدة - ١٩٥٥/٧/٦٦ - ص ٧١. Morley مدرة أدبية ٢٦٤. B.L. ٣٦٩.

شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلاتيتها وأسرارها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومنعبًا في حقائقها وفروضها، أيا كان هذا المذهب، وأيها كانت الفياية الملحوظة فيه. فإذا جمع الشاعر بين الأمرين - أى إذا رسم صورة كاملة لطبيعة، وشرع لنا مذهبًا خاصًا في الحياة. فذلك هو الشاعر الأعظم الذى ندر أن يجود الزمان بمثله في الدهور المتطاولة والأجيال المتباعدة "\".

وهذا الرأى سبق أن أثبته وردزورث فهو يقرر أن الشاعر يشبه الفيلسوف من حيث هدف نشاطه، إنما الاختلاف بينها في طريقة عرض الأفكار عند كل منها⁷¹.

وبعبارة أوضع يؤكد كولردج أن: «لم يوجد إلى الآن شاعر عيقرى دون أن يكون في نفس الوقت فيلسوفًا ثاقب الميصريم⁰⁷⁷.

أما شلى فقد أكد نفس المقولة بطريقة أخرى حيث قال: «إن الذين يثيرون المتمة الحقة إنما هم فلاسفة الشعراء»⁽⁴⁾.

٧٤ - الفيلسوف شاعر:

إذا نظرنا إلى الرجه الآخر من هذه الفكرة، أى أن يكون الفيلسوف شاعرًا، فإننا نجد الانتقاق بين الرومانسيين الإنجليز والمصريين على أن هذه المقولة سليمة وصحيحة. قال المقاد: «فلا نعلم فيلسوفًا واحدًا حقيقًا بهذا الاسم كان خلواً من السليقة الشعرية، ولا شاعرًا واحدًا يوصف بالسطمة كان خلوًا من الفكر الفلسفي، (٥٠).

ويمثل ذلك القول سبق كولردج وشلى فاعتبرا مجموعة من الفلاسفة مثل أفلاطون وبيكون وغيرهما شعراء ممتازين^(١).

وهكذا يتبين لنا أن كلمة التأمل كانت غريبة على النقد العربي قديم وحديثه. فقد ألف النقاد الحديث عن المعاني، يوازنون بينها وبين الألفاظ، ويختلفون في تفضيل أنَّي منها على

⁽١) قصول من النقد عند المقاد ٢٣٤. وانظر ساعات بين الكتب ١٩٢.

⁽۲) فصل النقد الإنجليزي ١٠٦.

⁽٣) نفس المرجع ١٣٤. مقومات الشعر العربي ٣٤. سيرة أدبية ١٥٥ B.L ٢٦٠ م

⁽٤) أبولو - مارس ۱۹۳۶ - ص ۱۹۶ . ۱۲۸ - ۱۲۸ - ۱۲۸

⁽٥) ساعات بين الكتب ١٩٣. قصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

 ⁽٦) فصل النقد الإنجليزي ٨١. ٨١. ٨٨. أبولو - يتابر ١٩٣٤ - ص ٣١٧. ١٣٢٧ صيرة أدبية ٢٠٠.
 ٨٤١. المجارئ

الأخرى. أما الحديث عن الأفكار، ونوع الحقائق التي تناسب الشعر، واعتبار التأمل عنصرًا أساسيًّا في الشعر، والقول بأن التأمل في وقت الهدو، هو الذي يحيى التجربة الشعورية مرة أخرى، ويحولها إلى تجربة فنية تدفع الشاعر إلى نظم الشعر، ضأمر لم يصالجه لا القدماء ولا الإحيائيون من تفكيرهم أن يصلوا بهذا التأمل إلى حدود الفلسفة. وأن يعنوا بصلة الشعر بالفلسفة وما حول ذلك من أفكار كإ رأيتا لتأمل إلى حدود الفلسفة. وأن يعنوا بصلة الشعر بالفلسفة وما حول ذلك من أفكار كإ رأيتا لقورانسيين يفعلون بعد أن تأثروا بأفكار الرومانسيين الإنجليز وغيرهم.

وفى هذا الموضوع يحسن أن نقسم ملاحظاتنا إلى مجموعتين، مجموعة تدور حول التأمل فى عمومه، وبجموعة أخرى تدور حول التأمل الذى أغرق فى الفكر، فوصل إلى أبواب الفلسفة بل ولجمها.

أما المجموعة العامة فقد شارك في التعبير عنها نقادنا الأربعة. خاصة في الأفكار الرئيسية منها التي تنادى بصدم الفصل بدين العاطفة والفكر (رقم ٢٦)، وبدائرأى الدنى امتاز به الرمانسيون جيمًا، وهو القول بأن الشعر يسمى إلى كشف الحبيب وإبراز ما وراهما من أسرار (رقم ٢٧)، ويتضم إليهها د. طه حسين في موضوع اتحاد الفكر مع العاطفة، بل وصل الأمر ببعضهم إلى عدم الاكتفاء بالآراء يتثرونها في كتاباتهم المتنوعة هنا وهناك، فكتبوا المقالات المنحصصة التي توضع الفكر تفصيلاً من جميع جوانبها كما فعل المقاد في اتحاد العاطفة مع الفكر.

وفى هذه المجموعة العامة تردد عند نقادنا أسياء النقاد الإنجليز الأربعة أيضا، لأنها - كها رأينا - تتناول الحقائق الأساسية عند الرومانسيين، حتى إن بررا جعلها ظاهرة تم جميع الشعراء الإنجليز، وطبيعى أن يهدو اسم «ماثيو آرنولد» في هذه القضايا، لأنها تتصل بالنفكير والمرقة والثقافة، وهي الأمور التي عالجها كثيرًا وبها عرف.

وفى مجموعة ما أبرزناه من أفكار حول التأمل العام أوردنا عددًا من العناصر التي قصرنا كل واحد منها على عبارة واحدة تصور الحقيقة التي يجب أن يعنى بيما الشعر، ليكشف ذلك عن أخذ الناقد المصرى من الناقد الإنجليزي عبارات بتصها. فلقد نقل نقادنا عبارات عديدة من وردزورث ومن شلى خاصة.

وعلى الجانبين برزت أساء نقاد ليس لهم إسهام واضع مثل على أدهم صديق المقاد. الذى استعار نصًّا من وردزورت دون أن يعلن استعارت. أما الجانب الإنجليزى فقد صادفتنا أقوال لى هنت. وهو من صغر ورمانسيى النقاد الإنجليز.

وتتجلى في هذا الموضوع السمة العامة في عدم ذكر اسم الناقد الإنجليزي الذي يؤخذ أحد

النصوص عنه مثلها فعل المازنى عندما عارض وصف شلى للحقيقة بالأزلية فى نص طويل، دون أن يذكر اسمه (وقم ٧١)، غير أن شكرى وأبا شادى وافقا شلى فى الوصف الذى أطلقه على لمفيقة. وإن كانا قد شاركا المازنى فى عدم ذكر اسم شلى أيضا.

ويرز المقاد بشكل لافت للنظر في موضوع التأمل الفلسفي، وهو معروف بإعماله الفكر في شعره حتى عاب عليه بعض النقاد ذلك أكثر من مرة.

وفى الحديث عن العنصر الذى اكتفى بالربط والتفرقة بين الفلسفة والشعر (رقم ٧٧) فإنتا نجد المازنى وأبا شادى يشاركان فى الحديث عن الفكرة وانضم إليهها فى ذلك حسن صالح الجداوى صديق أبي شادى، وعبد العزيز عتيق.

وعندما يثار موضوع المناصر الحناصة بالتأمل الفلسفى لدى التقاد الإنجليز تنردد دائسًا أساء وردزورث وكولردج وشلى، لأنهم أخذوا الحقيقة التى نادوا بيا عن إمام النقد الفلسفى فى الموروث اليونانى المعروف: أرسطو (رقم ٧٧)، واتفق العقاد مع وردزورث وشلى وكولردج فيها يتعلق بالشاعر الفيلسوف والفيلسوف الشاعر، بل إنه أخذ نفس عبارة الناقد كولردج درن أن يذكر اسمه أو ينسب القول إليه.

اللغية

مقدمية

كل دارس للأدب الحديث، أو مطلع عليه يدرك أن تغييرًا واسمًا قد طراً على ثفة الشعر، وأن الإحيائيين قاموا بتررة على لفة الأدباء التقليديين السابقين عليهم.

__وعلى الرغم من ذلك لم يرض الرومانسيون عن لفة الإحيانيين. وعندما ننظر في دعاوى ذلك العصر، نجد من النقاد من أراد أن يثور ثورة شاملة، داعيًا إلى طرح اللغة الفصيحة الأنها لغة قد مانت ولم يعد يستعملها أحد في نشاطه الحي، واستخدام العامية المصرية، التي اتخذناها لغة لحياننا اليومية، في جميع إبداعاتنا الثقافية أيضًا. وكان على رأس هؤلاء الدعاة سلامة موسى. ولكن غلى رأس هؤلاء الدعاة سلامة موسى. ولكن غثة أخرى من النقاد وهي الفالبية لم تتحلل من روابطها الوثيقة بالتراث العربي، على الرغم من تقافتها الأجنبية الواسعة ودعواها الجهيرة إلى التجديد. فدعت إلى الإبقاء على الفصحى مع إجراء تغييرات نشير إلى ما يهم بحثنا منها.

٧٥ - الشعر يقتضى لغة خاصة:

ذهب بعض النقاد إلى أن الشمر يقتضى لفة خاصة بد. بسبب ما يحمل من عواطف يريد أن ينقلها إلى المتلتين. يقول المازنى: «فإذا صح ما نذهب إليه من الرأى استوجب ذلك أن لا تكون لغة الشاعر كلفة الناس، بل لفة تصلح لهذه الأفواه السماوية التى تخرج منها وتند عنها، ولا يتهيأ ذلك بالمجاز والاستمارة وما إلى ذلك فقط، بـل باغفـال كل لفظ وضبع مضحك» (١).

ثم استمار من صفات العواطف وصفًا للغة التي عناها: «لما كان الشاعر لا يسوق لـك الشيء من أجل أنه حقيقة وحسب، بل كها تراه وتحسه روحه، فقد صار لابد له من لفة حارة مستمارة يترجم بها عنه؟؟؟.

⁽١) الشعر ٣٧. د. عز الدين الأمين ٢١٠. د. محمد زغاول سلام ٢٥٥.

⁽٢) الشعر ٣٢.

ولا يكتفى المازنى بذكر المجاز والاستمارة وإتما هو يؤكد أن المحسنات البلاغية من عناصر ' تلك اللمة الماطنية. إذ يقول: «لا شك في أن الماطفة في الشعر هي الأصل في هذه المحسنات التي يخلمها عليه قاتلوه، ومبحث هذا البديع الذي جن به الناس، وافتتنوا ببهجته في الزمن الأخير "".

ولم يكن المازني غافلاً عن إساءة استخدام الشعراء للمحسنات البلاغية، فقد فرق بين جميل منها يستعمل الشعراء المطبوعون، وذميم يستعمله الشعراء المتصنعون، إذ يقول: «قد يستعمل هذه المحسنات طائفة الناظمين والمقالدين، ولكنك تراها في كلامهم نافرة مرذولة، ثقيلة الورود على النفس، ممجوجة في السماح، من أجل أنها محسنات أتى بها صاحبها لبريقها وإزونقها لا لأنها عالقة بالماطفة، وإنما تراهم يستكثرون من البديع والاستعارات والمجازات في كلامهم ليخفى وميضها قدم المعافى وقبحها وضاحها».

وواضح أن دعوة وردزورث وكولردج إلى أن الشعر في جوهره عاطفة، وأن تلك العاطفة هي التي تدفع الشاعر إلى استخدام عناصر البراعة الشعرية، من لفة بجازية، وألوان بلاغية هي نفس الدعوة التي عبر عنها المازف(٣).

٧٦ - قصور اللغة:

اللغة هي أداة التعبير الكلامي⁽¹⁾. وليست هي بأي حال الشعر، والشعر ليس هو اللغة وإنما اللغة أداة للشعر، مثل الألوان والرخام والألحان التي هي أدوات للتصوير والنحت والموسيقا اللغة أداة للشعر، مثل الألوان والرخام والألحان التي هي أدوات للتصوير والنشاعر الألفاظ والقوالب والاستعمارات التي تبعث في نفس القارئ ما يقوم بخاطر الشاعر من الصور اللهية. وقد أحس الرومانسيون أن اللغة قاصرة عن أن تعبر عا في نفوسهم إلا وحيًا أو رمزًا، فصار المعيال عاملاً متميًا ضروريًا ليصوض هذا القصور، واضطر الشعراء إلى أحد أمرين، إما عمم الاستقصاء بل الشموض أحيانا، وإما الرمز، وقد تناولنا الحديث عنه عندما عالجنا موضوع الحيال.

⁽١) الشعر ٢٢.

⁽۲) الشعر ۲۳. (۲) الشعر ۲۳.

⁽٣) فصل النقد الإنجليزي ٩٩، ١٠١. سيرة أدبية ٢٩٥ B.L. ٢٩٥. ١٨٥٣. ٨٥٣ Morley.

⁽٤) فصول من النُقد عند العقاد ٢٩٦. أنين ورنين ٢-٢. قوق العباب م.

⁽٥) فصول من النقد ٢١٤.

ونادى المازنى والعقاد بعدم الاستقصاء. ورأى المازنى(١) أن الإقصاح والوضوح غير متتسحيين في الشعر. وكلما ترك الشاعر للخيال المجال في التهويم كان الشعر. أبلغ تأثيرًا، وأوقع في النقر. وأوقع في النقر المقدد به التأثير ولا يقصد به الإقناع. والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعافى الجاية. فقل أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشرح والتفصيل فيا يريدون الإعراب عنه، كما يتكلفها المبتدئون منهم، لأنهم أخير بوسائل التأثير، وأعرف بالألفاظ التي لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس»(١).

والغموض ظاهرة مطلوبة عند الرومانسيين الغربيين، يقول د. شوقى اليمانى السكرى: «لقد عاصر الرومانتيكيون نشأة الثورة الغرنسية وقيام حكم نابليون بعدها. وهالهم على الأخص ما اقترف فى عهد روبسير من مذابح... لم يكن غربيًا إذن أن تتغلب على الرومانتيكيين تلك النزعة الفردية الذاتية. وذلك الفموض فى الإحساس والتعبير. وذلك الانطلاق اليعيد وراء الحيال الجامع، "

W – لغة الشاعر من لغة قومه:

أما أبو شادى فله من اللفة موقف متميز، حيث يرى أن الشاعر رسول قومه، ولذلك يجب أما أبو شادى فله من بيانهم، ومها تأنق في تعييره ينبغى ألا يرتفع صوته مستوى أذانههم ومداركهم وإلا صار غربيًا عنهم، وخلص من ذلك إلى الدعوة إلى قصير اللفة العربية، يجسله صورة صادقة للحياة المصرية، تتحكس صورة الحياة الشعبية، وقصل مغرودات وطنية وتعبيرات عملية. ولم يقصد الإسامة إلى الفصحي، ولكنه أراد مجرد صبغها بالصبغة الوطنية. مع المحافظة جهد الطاقة على شرف الديباجة العربيية السليمة (أ).

ودُعوة أبي شادى هذه تنسق مع الدعوة إلى بعث الروح المصرية في ثقافتنا عامة, تلك الدعوة التي سادت في مطلع القرن المشرين. وكان هيكل أبرز ممثليها في الأدب. وعلى الرغم من ذلك فإن العين لا تخطىء وجود شيء من التقارب بينها وبين دعوة وردزورت إلى الاهتمام بأهل الريف والدهماء من الناس، واتخاذ الهتهم أداة للشعر بعد إدخال شيء من التنقيع عليها. خاصة إذا ما لاحظنا نص أبي شادى على «الشميية».

⁽١) الشر ١٥. د عمد زغلول سلام ٢٥٢.

 ⁽٢) فصول من التقد ٢٧٤. عباس المقاد تأثدًا ٢٧٨ - ٤٨٣.

 ⁽٣) تتأور التقد الأدبى في إنجائرا 33. د محمود الربيعي -١٨٠.
 (٤) الشغق الباكي 60. جاعة أبولو ٢٠٨.

٧٨ - اللغة العامية:

أما شكرى فيرد على الداعين إلى اتخاذ اللفة العامية أو لفة الكلام العادى لغة للشعر إذ يقول: «تعمد جعل لفة الشعر قريبة من لفة الكلام لا يأتى بالسهل المعتنع وإلا ما سمى ممتمًا. فهو ممتنع لأنه بعيد عن ركاكة وغنانة وفتور من يحاكى لفة الكلام،(١٠).

ودعوة أبي شادى إلى تمصير لفة الشعر، لا تمنع من أنه يقف موقفًا قريبًا من موقف شكرى.
وبرفض صلاحية العامية للشعراء كها رأينا في حديثنا السابق عن اللغة. ويؤكد ذلك الرفض في
موضع آخر ويدعو إلى رفع مستوى الجماهير. إذ يقول: «لكننا نسفر الفنان الضليع إذا أبت
طبيعته الحالقة أن تقف عند المعابير والمقاييس المقررة، ورفضت النزول إلى مستوى الجماهير،
بل أرسلت فنها طلبقًا معتزًا بشخصيته، مهيبًا بالحاصة قبل أن يهيب بالدهما، ومرتفعًا بالجماهير
عن ططريق أولئك المخاصة والمريدين الذين ينوبون عن الفنان في نشر رسالته (١٣). ويقف هذا
الموقف أحمد لطفى السيد ود. محمد حسين هيكل وغيرهما (٢).

فإذا دققنا في مقولات الرومانسيين الإنجليز في هذا الصدد وجدنا هذا القول يأتى على لسان كولردج⁽¹⁾ في الرد على دعوى وردزورث هذه.

٧٩ - بساطة اللغة:

اتفق الرومانسيون العرب على الدعوة إلى يساطة اللغة، وتخليصها من الشوائب التي تعبرت ففقدت كل محتوى عااطفي. يقرر تعبية، مثل الألفاظ الغربية الموشية والقوالب التي تحجرت ففقدت كل محتوى عااطفي. يقرر عبد الرحمن شكرى: «الأدباء في مصر مخلطون في الكلام عن الأساليب خلطًا كثيرًا. فهم يتناسون أن أجل الشعر العربي وأفخه... هو الشعر الذى لم تتكلف فيه الغرابة. فإن المعلقات أسلس وأجزل شعر الجاهليين (ما عدا الفزل) وأقله غرابة وتعقيدًا. وشعر الشريف، أجله وأفخه ما لم يتكلف فيه الغرابة... وإذا نظرت في شعر الحريري، وجدت أنه مترع بالغريب، ولكنه بالرغم من ذلك ليس من حسن االشعر... فلشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح

١) المتطف - ماي ١٩٣٩ - ص ٨٤٥.

⁽٢) فوق العياب ز.

⁽۲) سماح ۹۰ – ۹۰.

 ⁽٤) محمد غنيمي هلال: الروماتنيكية ٢٣٠، عماد حاتم ٢٠٠. أحد أمين ٢٣١. الرسالة الجديدة ٢١. القافة - المدد
 ١٩١ - ص ٨. ١٣ ـ ١٣ ١٠. ١١٢ والفصول من ١٧ إلى ٢٠.

سواء كان غريبًا أو معهودًا أليفًا. وليس له أن يتكلف بعض الأساليب»(١).

ويعزز هذا القول قول المقاد في حديثه عن أحمد شوقى: «فهو قد نشط بالشعر من جود الصيغ المطروقة والمعافى المكررة، ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر (الشخصية) الحاصة التى الاحتفى معالمها ولا تلتبس بغيرها. والاستثناء.. شعر ظهر الشوقى في أخريات أيامه.. ذلك هو ياب القصائد الفكاهية... ظهر فيه شوقى بجلاعمه الشخصية، لأنه أرسل نفسه على سجيته وانطلق من حكم المظهر والصنمة والقوالب العرفية التى تنطوى فيها ملاحم الشخصية وراء المراسم والتقاليد» (").

ووافقها كثيرون مثل فتحى زغلول^(۳) وعيد العزيز عتيق^(٤) وأبي شادى الذي تم محاكاة القدماء حين يقول: «إن الشعر المصرى التقدمي^{*} الحديث يعتمد على الطلاقة الفنية، وحرية التعبير الوجداني، مع الترفع عن المحاكاة، ومع التطلع إلى السعو الإنساني. إلى هذا دعا ويهذا نادى أستاذنا خليل مططران في مستهل هذا. القرن يل قبل أبراقه...⁽⁰⁾.

وتتضع هذه الدعوة عندما نسلط عليها أضواء من الرومانسية الغربية، التي اعتبرت الكلاسية طبقة أرستقراطية، تحافظ في حديثها على قوالب وأساليب بالية، وهاجمتها هجومًا عنيفًا، ودعت إلى التخلص من هذا التكلف المقيت، والاستماضة عنه باللغة اللبسيطة. وكان أبرزهم في ذلك وروزورت (٢٦) وكواردج (٢٧).

٨٠ - عدم التفرقة بين الألفاظ:

يرفض شكرى التفرقة بين الألفاظ فى ذائها رفضًا قاطمًا، فهو يقرر: «قد وجدت بمض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة. ويحسب أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة. وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة»^(۸). كذلك يتفق العقاد مع شكرى فى رفض التفرقة بين

⁽۱) دواویته ۳۱۷.

⁽٢) دراسات في الذاهب الأدبية والاجتماعية ٥١ - ٥٣. ساعات بين الكتب ١٣٦.

⁽۱۳) د. محمد زغلول سلام ۱۹۲.

⁽٤) أنداء الفجر ٩٧.

⁽٥) المقطف - يناير ١٩٥١ - ص ١٠٨، ١٠٩، ١١١. وانظر الينبوع هـ. قوق الساب ز.

⁽¹⁾ للجلة - المدد ٢٣ - أغسطس ١٩٥١ - ص ١٨٠٠ (٨. والمدد ٦٥ - يونية ١٩٦٢ - ص ٢٥. والعد ١٨١٨ - أكتر بر ١٩٦٦ - ص ٤١ د والعد ١٩٧٩ - استعبر ١٩٧١ - ص ٥٠. د ماهر حسن فهمى: المذاهبة ١٠٠. (١٠ مقدمة الأقاصيص الشعرية ١٨٠٠ / ١٨٥٠ / ١٨٥٨ / ١٨٥٠ / ١٨٥٨

⁽Y) سيرة أدبية ٤٠ B.L .٧١.

⁽۸) دواویته ۲۵۸.

الألفاظ واعتبارها كلها سواء. قال فيمن عاب رأيم: «ومنهم من ينتظر من الشعر ألفاظًا بعينها. يقرؤها فيطمئن على الكلام، ويوقن أنه غير مخدوع في صحة الهسنف المعروض عليه. فالكلام الذي فيه الأزهار والبلابل والكواكب والفدران، وفيه مع هذا عيون وتفور وقبلات وخدود وكنوس وأشواق، يستحيل ألا يكون شعرا»^(١).

وهذا ما يقول به الرومانسيون الغربيون الذين لا غرق عندهم بين الكلمات بعضها والبعض الآخر. فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتدلة. بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتدلة معنى رفيع يسمو بها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات»⁽⁷⁾. وهو أشد اتفاقا مع وروزورث الذي رفض بشدة فكرة المعجم الشعري⁽⁷⁾.

٨١ - كراهية الزخرف:

أجع الرومانسيون في مصر على كراهية التكلف والزخرف وحب الصدق في التميير، يقول د. محمد مندور عن جاعة الديوان: «الهنف الأول والأسمى في التجديد الذي كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: 'الصدق في الإحساس، والصدق في التمبير»⁽¹⁾.

وفى هذه المسألة تطالعنا عدة أقوال تتقارب معانيها حتى تختلط أحيانًا. وتنباعد فيتميز كل منها عن الأخرى تميزًا ما نجد الأدباء المحدثين يستخدمون كلمتى الصنعة والسناحة مثلًا بعنى المحسنات البلاغية، وكثيرًا ما نجدهم يستخدمون إحداهما بهذا المحقى، والأخرى بعنى نظم الشعر. وسنحاول فيها يلى أن نستيمد الكلمات الملتبسة، مستخدمين الكلمات المترسدة على يكل أن يكن أن تنتقق على فهمها حتى لو لم يشم استخدامها كثيرًا.

فهناك مثلا كلمة «التجويد»، فلقد قال المقاد فيها وهو يتحدث عن الشاعر الإنجليزى توماس هاردى: «فالقصيدة من قصائده لا تنظم أنها ينبغي أن تنظم، بل هي منظومة لأن الشاعر قد جمع لها عزيته، وأبي عليها إلا أن تكون، فهو يتخذ لنفسه عند البداية خاطرة مرسومة، وصيغة معلومة، تلتقيان في أنشودة منظومة. فإذا تعذر عليها ذلك، أو أبت اللغة أن تسلس له مقادها، عدد الشاعر إلى سلطانه، وألجأها كرها إلى الوفاق في عبارة منظومة «⁶⁰».

⁽۱) ساعات بن الكتب ١٢٦.

⁽٢) مجلة المجلة - المدد ٣٢ - الصادر في أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨١. د. محمد زغلول سلام - ٢٥٦.

رانظر B.L. ع. (٣) مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨. الثقافة – العدد ١٩٢ – ص ١٦. A٦١ A٥٢ Morley .١٦

⁽٤) النقد والنقاد الماصرون ١٥٠. د. عز الدين الأمين ٢٠٣. د. محمود الربيعي ١٤٦.

⁽٥) فصول من الثقد ٢٧١.

وإذا أبعدنا يعتنى التطرف في هذا الوصف والخصوصية بالشاعر المرصوف، استطعنا أن نقول إن المقاد وأبا شادى رضيا عن التجويد (()، بل ذهب المقاد إلى أن التجويد أمر طبيعي، كان يضله الشعراء في الشرق والفرب. وإذا كانت آقوال المازق تبدو متناقضة (()، فقد قسر د. محمد مندور هذا التناقض (()، وموقفه الحق فيها نرى هو الذي كشف عنه في «قبض المريم»، عندما قال: «الأدب إلهام وفن... ولابد فيه من الإحساس والتجويد، أي من الصبر وصحة النظر وسلامة الذوق وصدق السريرة وحسن الاستعداد...(().

وهناك الكلمة الثانية «التنقيح»، أى الجهد الذى يقوم به الشاعر بعد فراغه من النظم لتنقية قصيدته من الشوائب، سواء فعل ذلك بعد الفراغ بحدة قصيرة أو مدة طويلة، بل قد يفعل ذلك في الطبعات التالية على الطبعة الأولى من ديوانه. وقد رضى عنه وأوصى به شكرى والعقاد والمازين(¹⁰⁾، وإن كان يعض الدارسين اختلف في موقف المازفي والعقاد.

فإذا استبعدنا هاتين الكلمتين؛ التجويد والتنقيح، من الطريق الذي نسلكه نحجو هدفنا، استطعنا أن نقف بالكلمة الثالثة، التي نود أن نبعدها عن كل لبس، لذلك نختار لها أن تكون الزخرف.

وصف أحمد زكى أبو شادى موقف خليل مطران من «الزخرف» في الشعر بقوله: «إن من أولى تعاليم مطران التي تشبعت بها منذ حداثي.. ترك التصنع وإرسال النفس على سجيتها إرسال المستعد المتمكن»(⁽⁷⁾.

ووقف عبد الرحمن شكرى من موضوع الزخرف موقفًا صريعًا، فعابه وعاب كل من سعى إليه، ولو كان من العرب القدماء، حين يقول: «فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشعر وحقارته، أنه خذ ديوانًا واقرأه، فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة، مثل النجم أو السياء أو البحر فاعلم أنه خير الشعر. وأما إذا رأيته وأكثره صنعة كاذبة، فاعلم أنه شر الشعر... غير أن بعض الناس بجسب أن سلامة الذوق في رصف الكلمات كأنها الشعر عنده جلبة وقعقعة بلا طائل معنى، أو كاغا هد طين الذباب "".

⁽١) الموضم السابق. عباس المقاد ناقدًا ٢٥٢. الينبوع د.

⁽٢) نعر حافظ ٩. ديوانه ١٩٦٦. د. عز الدين الأمين ٢٠٣.

⁽٣) النقد والنقاد المماصرون ١٥٤، ١٥٧.

 ⁽٤) قبض الربح ٢٩. ١٧٨.
 (٥) شعر حافظ ٥. ١. ديوان المازنى ١١٦. مقال المقاد وتنقيح السعر لأحمد إبراهيم السريف في مجلة المجلة – العدد

۱٤٨ - الصادر في أبريل ١٩٦٩ - ص ٣٣. النقد والنقاد الماصرين ١٥٧، ١٥٨ كمال نشأت ٢٤١.
 د. محمد عبد المنم خفاجئ: رائد الشعر الحديث ٢٩/١
 ٢) د. محمد عبد المنم خفاجئ: رائد الشعر الحديث ٢٩/١

ووقف العقاد نفس موقف شكرى، فلم الزخرف كثيرًا، وكان مما قاله: «هذا سبب إعجاب الناس بالأشمار والخطب والكتب التي مصدرها السليقة، وامترائهم فيها تعبث به يد الصنعة. لأنهم يقرمون تتاج السليقة فينفذ إلى سلاتفهم، ويصيب مواقعه منها، ويحرك من القارئ مثل ما حرك من نفس الشاعر أو الكاتب. فيعلمون أنه صدقهم وحسر لهم عن سريرته، فيركنون إليه. ويقرمون تتاج الصنعة، فلا يجاوز ألستتهم، وكأنهم يقرمون وهم ينظرون الشاعر أو الكاتب وهو يستعمل للظهور لهم بغير مظهره، ويتنف لهم بنقاب يخفى وجهه أو يبديه في غير صورته، أو يرائيهم بتجميل هيئته أو تعميم طلعت. فيخالجهم الشك فيه ويعرضون عند.. "(").

ويعيب ولى الدين يكن المتأخرين بقوله: «ثم أتت طائفة من أدعياء الشعر أدخلت فيه الصناعات اللفظية، كالمبتاس والتورية وما لا يستحيل بالانعكاس والطبى والنشر وغير ذلك، حتى أصبح الشعر وقد أدرك عصرنا كالمخلاة، فيها صنوف من الحصى، كان يرصها على ذرقه، ولا يقبل منه أحد ما يكون خارجًا عن المخلاة، ولا يرضون عمن لا يرضى رضى سابقيه ١٤٠٤. وقال أبو شادى: «ومها يكن من شيء فالأناقة التي ترادف النصنع مرذولة بغيضة، وهي تناقى روح الفن، ولخير منها ألف مرة الجمال المتواضع بل الجمال العربيد... فإنى لا أحتقر شيئا غير التصنع» (٣٠).

وعبر عن هذا الرأى شعرًا حين يقول:

وما نافعى والناسُ زخرفُ سطهرِ إذا عُلِمَ الغالى الكريمِ من اللَّرُّ فسا غايق إلا الحقيقةُ حرةً تَشُوق بعنبِ اللفظِ والثَّلِ البِكُّرِ⁽¹⁾

والتكلف لم يرفضه الرومانسيون وحدهم، بل رفضه كل من أرأد التجديد منذ مطلع العصر الحديث. وكان الإحيائيون من أول الرافضين له. ولذلك نجد أقوالهم تتفق مع أقوال الروافضين له. ولذلك نجد أقوالهم تتفق مع أقوال الرومانسيين. قال البارودى رائد شعراء الإحياء: «خير الكلام ما... كان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليًا من وصمة التكلف»("). ونجد مثل هذا القول عند حسين المرصفى ومصطفى صادق الرافعي من الإحيائيين (")، وعند د. محمد حسين هيكل ود. طه حسين ود. زكي مبارك

⁽١) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٥. وانظر ساعات ١٣٦. ومطالعات ٢.

⁽٢) المقطف - يتاير ١٩١٣ - ص ١٨.

⁽٢) الينبوع هـ، ل. أنين ورنين ٢٠٠. تضايا الشعر الماصر ٩. ٥٧، ١٨٦.

⁽٤) الشفق الباكى ٩٠. وانظر ٨٨. ٢٢٢، ٣٤٣، ٢٨٠.

⁽٥) ديوانه ١٦١. التراث التقدى ٦٦.

⁽٦) التراث التقدى ٤٩. د. عز الدين الأمين ١٢٦.

ود. محمد عوض محمد وسلامة موسى من الرومانسيين ومعاصريهم من الواقعيين(١). ولا يقلقنا هذا كثيرا لأن كل مدرسة جديدة، كانت تعتبر ما عند سابقتها تكلفًا، ولأن العقاد وضح الموقف بما يكشف عن تأثر الرومانسيين خاصة بالثقافتين العربية والأجنبية، قال: «فإن الشعر العربي القديم والشعر الأوربي الحديث كليها خليقان أن يصرفا الأذواق عن تلفيقات اللفظ، وزخارف التمويه المبذول..»(١).

من هنا نجد بحق أن الموقف متأثر بموقف الرومانسيين الذين ثاروا على التكلف والتزمت في الأشكال الأدبية اللذين كانا شمارًا للكلاسية (٢). وقد ذاع في الأوساط الأدبية قول الرومانسيين إن الشعر خلق لا صنعة (١٤). وهذا نفسه ما سبق إليه وردزورث الذي وقف موقفًا حاسبًا في رفض ألوان الزخرف⁽⁰⁾.

٨٢ -- الزخرف ناتج عن العبث:

ربط يعض النقاد بين التكلف وتصور الشعراء للشعر. فمن تصور أنه لهو أو عبث استباح أن يتكلف ما استطاع أن يتحمل من المشقة من أجل أن يأتي بشيء من الزخرف. ولقد وصف المازني الشعر فقال: «ولا هو عبث يتلهى به الفارغون من قالته وقرائه»(١).

وأنكر المقاد(٢) على الشعر أن يكون لموًا وتسلية، وذهب إلى أن ذلك هو الذي يصرفه عن عظائم الأمور. ويوكله بعواطف البطالة والفراغ، وتلك هي على مـا يطرأ عـلى الشعر من التزويق والبهرج الكاذب والولم بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية. يقول العقاد: « اعتبار الأدب ملهاة وتساية هو علة ما يطرأ على الكتابة والشعر من التزويق والبهرج الكاذب والولع بالمحسنات اللفظية والمفالطات الوهمية. لأن المرء يجيز لنفسه التزويق والتمويه ومداعبة الوقت حين يتلهى بشغل البطالة، ويزجى الفراغ في مالا خطر له عنده. ولكنه لا يجيز لنفسه ذلك

⁽١) تورة الأدب ٧١. مد عز الدين الأمين ٢٨٣، ٣٠٠. حركة البحث في الشعر العربي الحديث ١٨٦، ١٨٨٠. ١٨٨٠. (٢) شعراء معير ٤٢.

⁽٣) د. فايز اسكندر: الحركة الرويانسية وموقف النقد الحديث منها، في مجلة المجلة - العند ٦٥ - الصادر في يونية 1977 - ص ۲٤.

⁽٤) د. عصود الربيعي ١١٠.

⁽٥) فصل النقد الإنجليزي ٩٧. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨. سيرة أدبية ٧. ٢٤٥، ٣٢٢. ٨٥٢ Morley. 191, 151, B.L ATI, ANT.

⁽٦) حصاد الهشيم ٢٥٨.

⁽V) عباس المقاد ناقدًا ٢٢٤، ٢٢٥، ٣٥٣.

ولا بميل إليه بطبعه حين يجد الجد ويأخذ شئون الحياة»(١).

وقد ر عبد الحر دياب - عن حق - أن العقاد تأثر في هذه الفكرة بوردزورث وهازلت، قال: وروق تصورنا أن العقاد في هذا الفهم للشعر يتفق وفهم (وليام هازلت، لشعر وردزورث، إذ أنه أثنى على بعده عن الزخارف اللفظية والمغالطات الوهمية والتزويق والتمويه، وبعد شعر وردزورث عن هذه كلها... كما أنه يذكرنا بما كتبه وردزورث في مقدمة أغانيه الشعبية، إذ نعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلبة واللهو السخيف»(").

٨٣ – الزخرف ناتج عن فتور العاطفة:

كذلك ربط بعض الرومانسيين بين الزخرف وفتور العاطقة أو انعدامها، وذهب إلى أن الشاعر يلجأ إلى الزغرف ليعوض نضوب عاطفته أ، ليخفه.

فقد اعتبر العقاد العناية بالبهرجة والتزييف في المحسنات دليلًا على ضعف قريحة الشاعر، وإتما يعكف عليهما ليرضى فئة خاصة يتملقها، ويلتمس مواقع أهوائهما العارضة وشهوات فراغها المتقلبة(٢٦)، وقال مرة: ولا مناص من الزخرف والأناقة إذا نقصت العاطفة ونقص الشعم د (3).

وعاب د. هيكل القصائد الحديثة التي تثيرها المناسبات التافهة التي لا تثير عند الشاعر أحاسيس عميقة تدفعه إلى الامتياز «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقًا خاطفة تأخذ بالنظر كليا أنارت، ولكنيا ما تليث أن تخبو لتحل محلها الصنعة في الشعر والتجويد في النظم »(°).

ولا يخفى علينا اقتراب هذه الفكرة من الرأى الذي نادى به وردزورث كها أسلفنا.

٨٤ - ألدان الزخف:

لابد لنا من أن نتعرف على الألوان البلاغية التي اعتبرهـا الرومـانسيون من التكلف والتصنع، لأن لها دلالتها. فهي عند شكري (١): "

⁽١) مطالعات في الكتب والحياة ٢.

⁽٢) عباس المقاد ناقدًا ٢٥٨، ٢٥٨.

⁽٣) عباس المقاد ناقدًا ٢٥٨. وانظر ساعات ٧٠ - ٧٥. الديوان ١٢٠، ١٢٦.

⁽٤) شعراء مصر ۲۸.

 ⁽a) ثورة الأدب ٧١. نعتقد أن (هيكل) عنى يكلمة الإلهام في هذا النص العاطفة. ويكلمة التجويد التأتق.

⁽٦) وانظر النقد والتقاد الماصرون ٥٦، ٥٧، ٦٣.

١ – العيث.

٢ - المالطة.

٣ - المغالاة الكاذبة.

٤ - التلاعب بالألفاظ.

٥ - الخالات الفاسدة.

ولم يفصّل المازني^(۱) في الحديث عن هذه الألوان، غير أنه اتفق مع شكرى في المغالاة أو الميالغة. (رقم ٣)، وأضاف إليه:

٦ - الإسراف في استعمال النافر من الألفاظ.

٧ - الاكثار من الاستعارة، مما أدى إلى كثرة الغامض الذي ينبو عن الفهم.

واتفق المقاد⁷⁷⁾ معهم في العبث والمقالاة والتلاعب بالألفاظ. وذكر أبو شادى⁷⁷⁾ المفالطة والتلاعب بالألفاظ والمبالغة.

ويقف معهم ناقد، تأثر بالأدب الفرنسي لا الإنجليزي، وهو د. طه حسين⁽¹⁾، الذي يبدو التكلف عنده في:

القافية المسيرة.

اصطناع اللفظ الهلهل.

الخروج عن قواعد اللغة.

بعد المعانى عن حقيقتها.

فلم يتفق معهم إلا في المبالغة (رقم ٣).

فإذا قارنا بين هذه الأقوال وأقوال وردزورث^(a) نجد التكلف عنده يظهر فى غرابة المعنى. والمبالفة (رقم ٣).

التلاعب بالألفاظ (رقم ٤).

الولم بالغموض (رقم ٧).

وهكذا يتضح التقارب بين ما عنده وعند رومانسيينا فيها عدا د. طه حسين.

⁽١) الشعر ٢٧. شعر حاقظ ١٤.

⁽٢) عباس المقاد ناقدًا ٢٢٦.

⁽٣) فوق العباب س.

⁽٤) د. عز الدين الأمين ٢٥٥.

⁽a) عِبلة الثقافة - العدد ١٩١ - ص ١٨٨ Morley A،

٨٥ - الزخرف يضر بالتأثير:

يكشف المازنى عن أن الزخرف قد يضر بإحدى وظائف الشمر، حين يقول: «بل قد يكون التأتق – إذا أسرف فيه الشاعر أو الكاتب، أو جهل مواضم، وأخطأ مواقسه أو تكلف له على غير حاجة إليه – حائلًا بينه وبين ما يريد من نفس القارئ. ألا ترى كيف جنى (أبو تمام) على نفسه بعب لتطريز الكلام، ومبالفته في تدبيجه، وإسرافه في استعمال الحشن التافر من الأنفاظ، وإكثاره من الاستعمارات والتكلف لها، اغترارًا با سبق من مثل ذلك في كملام (الدمام)().

وكلام المازني هذا يذكرنا ولا شك بأقوال وردزور⁽¹⁷⁾ التي أتى فيها على اللفة المسيطة. وأعلن أنها أفضل من القوالب اللغوية الجافق التي يستمسلها جمهرة المقلدين من الشعراس إذ يقيمون بينهم وبين العواطف الصحيحة الحية حجابًا حاجرًا. كما يعلن وردزورث أن التكلف اللغوى يقف أحيانًا حجابًا يحجز بين عمارسة الشعر التأثير في نفس القارئ.

٨٦ - إمكانية الترجة:

بحث التقاد الرومانسيون إمكانية ترجمة الشعر. فأيدها عبد الرحمان شكرى اعتمادًا على الماطفة والوجدان يتقارب في جمع الماطفة التي يحملها، يقول: «قد كان من رأينا أن شعر الماطفة والوجدان يتقارب في جمع اللغات. وإنما الذي يتباعد في اللغات شعر الصاطفة والوجدان فهو واحد في كل إقليم. وإنك لو المحطلاح والذوق الإقليمي. أما شعر الماطفة والوجدان فهو واحد في كل إقليم. وإنك لو نقلت الشعر الذي استشهدنا به من شعر قيس بن لللوح أو قيس بن ذريح إلى اللغات الأوربية. لطرب له القراء، كما يطرب قراء العربية إذا نقل إليها شعر الماطفة والوجدان من اللغات الأوربية. تقل المحمة لا سخشاً 90%.

ويتفق ممه في الرأى المقاد فهو يؤكد: «الشعر قيمة - إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان. فإذا جادت القصيدة من الشعر فهى جيدة في كل لفة. وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة (لم) تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم في نفسه وموسيقاه. ولكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم

⁽۱) الشعر ۲۵.

⁽٢) الثقافة – المند ١٩١ – ص ٨. Aay Mindey .

 ⁽٣) عبلة المتطف - الجاد ٩٤ - أبريل ١٩٣٩ - ص ٤٤١.

نفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة. كما نرى في ترجمة فتزجيرالد لرباعيات الحيام»(١).

ويتفق معها أبو شادى أيضًا، فهو يقرر أنه وقد يزداد وقع الشعر أسيانًا في (تقشفه) وفي ابتماده عن البهرج، كما هو شأن الشعر المرسل، والشعر الحر، في مناسباتها الخاصة. ويهذا يرد على الذين يقولون: «إنه من المحال ترجمة الشعر شعرًا ذلك لأن الروح الشعرية جوهر حى وإن تفاطف في أسلوب الشاعر وموسيقاه وألفاظه المختارة وقوالهه الملائمة. ولكن إذا وجد الشاعر الذي تنسجم نفسه ونفسية الشاعر المنقول عنه وتتجاوب معها، فليس أمر الترجمة محالاً الذرًا؟؟؟

والنقاد الثلاثة كانوا فيها يبدو يردون على شلى الذى أنكر بحق واضع إمكانية ترجمة الشعر يسبب موسيقاه (٢٧). فإننا لا ترى في أقوالهم إلا ما يؤكد استحالة الترجمة ولذلك نستبدل من قولهم (إذا وجد الشاعر الذى تتسجم نفسه ونفسية الشاعر المنقول عنه) بقولنا: إذا وجد شاعر يتنن لفة المنقول عنه ويتقن لفته الأصلية ويتقن نظم الشعر في لفته الأصلية، حينتذ نظفر بترجة مؤثرة.

واستشهاد المقاد بفيتزجيرالد غير دقيق لأن ترجته للرباعيات ترجة خاطئة من وجهة النظر الملية، وإن كانت قد نجحت نجاحًا عظيًا من الناحية الفنية، وبيين لنا ذلك أن أشهر الترجات الأدبية ما لم يحافظ على النص الأصلى عافظة تامة ومنح نفسه حرية التصرف كها تؤكد لنا ذلك ترجات ألف ليلة وليلة أيضًا، فإن ترجاتها الدقيقة بقيت حبيسة الماهد الملية، أما الترجات المتجاوزة فهي التي تقبلها القارئ الفري وأعجب بها. ومن ثم فالناقد الإيطائي الذي قال إن الترجة خيانة للشاعر على حق لأن الموسيقي واللغة ودلالات التراكيب لا يكن أن تتوافق في لغت ن.

* * *

دار حديث النقاد في موضوع اللغة في مجالين عامين يشتمل كل واحد منها على عدة عناصر. أما المجال الأول فهو اللغة التي يجب أن ينظم الشمر فيها، والمجال الثنافي هو دور الزخرف في الشمر يضاف إلى ذلك الترجمة.

⁽١) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ٤٧.

⁽٢) أطياف الربيع ١٩٧.

⁽٣) الذود عن الشعر - بجلة أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ١٣٦٧. Defence

فإذا نظرنا إلى المجال الأول وجدنا المازق برى أن الشاعر لا يستخدم اللغة التي يستخدمها غير الشعراء من الكتاب الناثرين والعلماء والفصحاء، وإنما يستخدم لغة خاصة ذات حراة واضحة، تتحلى بالمجاز والاستعارة، وتفرضها عليه العاطفة التي غلبت عليه، ودفعته قسرًا إلى التعبير (رقم ۷۵).

ووجدنا المازنى والعقاد يصرحان بقصور هذه اللغة، واضطرار الشاعر إلى عدم التقصى فى التوضيح. والأخذ ببعض الفعوض (وقم ٧٦).

وعلى الرغم من ذلك نجد أبا شادى ينادى بأن تكون لفة الشاعر هى لفة قومه، لا يتبقى أن ترتفع فتتمزل عنهم، وشكرى والمقاد يسويان بين جميع الألفاظ.

والأمر اللاقت للنظر أنهم يتفقون هم وغيرهم عن يشاركونهم الانجاه من الكتاب في الدعوة إلى استخدام لفة بسيطة يسيرة ذات مذاق مصرى. ولكن لا يصل أحد من الرومانسيين إلى حد الدعوة إلى استخدام اللفة العامية، كما نجد عند وروزورث من التقاد الإنجليز، وقد يكون السبب في ذلك أن سائر الرومانسيين الإنجليز عارضوا وروزورث في دعوته، بل هاجها كولردج هجومًا عنينًا، واستطاع أن يجهز عليها عندما بين في وضوح أن وروزورث نفسه لم يلتزم بها في الجيد من شعره. يضاف إلى ذلك أن العربية الفصحي لها قداستها الخاصة بسبب كونها لفة القرآن، ولم يكن رومانسيونا من الثوار على الدين. وإغا نجد الدعوة إلى استخدام العامية عند رائد الاشتراكين. وعلى الرغم من ذلك لا نجد أحدًا من الرومانسين المصريين يقيم معارضته لاستخدام العامية على أسس دينية، بل يقيمونها على أسس فنية خالصة. وإنما أتى بالأسس الدينية من بعد الرومانسيين من المفكرين.

ويلفت النظر أيضًا أن رومانسيينا بَاثْرُ وا يعامة النقاد الإنجليز من الرومانسيين، غير أن التأثير الأكبر فيهم كان لوردزورث وكولردج اللذين لم ينب اسماهما في معظم ما تناولوه من قول في العناصر اللغوية العامة.

قإذا انتقلنا إلى الحديث عن الزخرف وجدنا اتفاقاً تأمّا بين جميع التقاد المصريين سمواء أكانوا من الإحيائيين أم من الرومانسيين على كراهيته، ولا سيا الإغراق فيه (وقم ٨١). ومن ثم نقول إن ظروف العصر الحديث نقسه كانت تبث هذه الكراهية، وتنفر من استخدام الزخرف، واتفقت دعوة الرومانسيين الإنجليز مع معلم الظروف، فدعا ذلك نقادنا إلى الموقف الصار الذي اتفادت الذي اتفاده الذي اتفاده الذي اتفاده النا

ووجدنا المازنى والعقاد يتفقان فى القول بأن الزخرف آت عن تصور أن الغاية من الشعر العبث وتزجية أوقات الفراغ (رقم ۸۲). والعقاد وهيكل يتفقان فى القول بأنه آت من فتور العاطفة وضحالتها (رقم ٨٣). وينفرد المازنى بالقول بتأثير الزخرف الضار فى قيام الشمــر بوظيفته الهامة. ألا وهي التأثير فى المتلقين (رقم ٨٥).

وإذا تلّبنا النظر بين نقادنا والنقاد الإنجليز وجدنا المؤثر الأول فى هذه النقاط فيهم هو وردزورث. يليه عن يعد هازلت (رقم ٨٢).

وأخيرًا نجد نقادنا يتحدثون عن إمكانية ترجمة الشعر، فيتفق شكرى والعقاد وأبو شادى على النظر إلى ما يحمل الشعر من عواطف، وأن ذلك الذي يحمله يجعله صالحًا للترجمة، وأن ترجمته يكن أن تكون لها قيمة فنية مماثلة للشعر الأصلى. وهو موقف معارض معارضة صريحة لشلى. ولعلهم كانوا يفندون رأيه وإن لم يصرحوا بذلك.

الموسيقي

مقدمة

لم يففل الرومانسيون المصريون الحديث عن الموسيقى. ولقد تعرضوا فيه إلى الموسيقى الداخلية، وإلى الوزن والقافية. مجتمعة حيثًا. ومنفردة أحيانًا أخرى.

عرّف عبد الرحمن شكرى في مقاله عن الشاعر مهيار الديلمي المسيقي الشعرية، فقال: « لا تتوقف على الوزن وحده بل على الوزن، وعلى أسلوب الشاعر في الإقصاح عن |حساسه:١٧]

وتمرض حسين عفيفي للصلة بين هذه الموسيتي واللغة الشعرية فقال: « لما كان الشعر ينقل إلينا العالم غير المحسوس، كان من الطبيعي ألا يكون المنطق - الذي هو السبيل للتمبير عن المحسوس - هو الأداة التي ينقل بها معانيه، وأن يتخذ له أداة تتناسب مع لون العالم الذي يصوره، ولذا كان الإيقاع وحده، وما يحدثه هذا الإيقاع من تأثيرات مختلفة على النفس، هو السبيل الذي يستمد منه الشعر معناه، مثله مثل الموسيقي تحمل أنفامها الوحي الذي ما يلبث أن يؤدي إلينا الرسالة. فانسجام الألفاظ وحدها وما يستتر وراء هذا الانسجام من سر خفي هو القوة التي تلهم والتارئ المنى الذي يضمره الشاعر. فالشعر هو تنسيق للألفاظ بطريقة تركز فيها الإلهام وقربهها به حتى إذا ما خاطبت النفوس نقلته إليهم عن طريق الإيحاء لا الإتعام "لاً".

وقد أفاض الرومانسيون الإنجليز وخاصة هازلت وشلى فى الحديث عن الموسيقى وعن التنسيقات التى يحدثها الشاعر لتتميز لفته بالتناغم المؤثر فى المستمع.

وقد التقى الفريقان في النقاط التالية:

٨٧ -- المرسيقي ليست من ماهية الشعر:

طبيمي أن يتفق النقاد على ضرورة الموسيقي في الشعر، غير أن بعضهم رأى - على الرغم

⁽١) الرساقة - العد ٢٨٩ - الصادر في ١٩٣٧/١٦١ - ص ١٠٢٠

⁽۲) الينبوع ۱۳۷.

وواضح أن هذا القول يتطابق مع أقوال وردزورث(٢٢) الذي أنكر أن يكون الوزن جزءا أساسيًّا من جوهر الشعر، وأعلن أنه عرضي، وأن القدماء لم يكونوا يستخدمونه. وواضع أيضًا أن أبا شادي أخذ ما قاله وردزورث عن الوزن وحده وأطلقها على الموسيقي كلها.

٨٨ - الشعر الرسل:

كان عبد الرحمن شكرى أحد رواد الشعر المرسل، الذي طرح القافية طرحًا تأمًّا. وقد تردد المقاد في تعديد من السابق إليه أهو شكرى أم توفيق البكرى أم الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوى⁽⁶⁾ ونظم شكرى في ديوانيه الأول والثاني عدة قصائد منه، وعلى الرغم من ذلك لم نعثر على شيء من كلامه في الدفاع عن هذا الاتجاه.

ولكن المقاد هو الذى دافع عن ذلك وعن تتوبع القراق فيا كتبه في مقدمة ديوان صديقه المازق إذ قال: « لقد رأى القراء بالأسس في ديوان شكرى مثالاً من القواق المرسلة، والمزدوجة، والمتقابلة، ولا نقول: « إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقواق وتنقيمها، ولكنا نعده بثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي وبين التغرع والنهاء إلا هذا الحائل، فإذا اتسمت القواق لشتى المعانى والمقاصد، وانفرج مجال القول، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف،

⁽١) فوق العباب ب.

⁽۲) قطرتان ۸.

⁽٣) فصل النقد الإنجليزي ٦٦، ٦٩. سيرة أدبية ٢٤٠ - ٢٤٠. ... Morley B.L. . ٢٥٠ - ٢٤٧، ٨٥٧، ٨٥٣ .

⁽٤) الرسالة - العد ٤١ - الصادر في ١٩٤٥/١٩٤١ ص ٩٠١.

وشعراء التمثيل. ولا تطول نفرة الآذان من هذه القواني، لاسيها فى الشعر الذى يناجى الروح والحيال أكثر مما يخاطب الحسن والآذان»^(١).

كذلك دافع عنه أبو شادى على أساس أنه قد عرفه الشعر العربي القديم والحاجة إلى إثراء الموضوعات الشعرية، ولإخضاع النظم للشعر بدلا من إخضاع الشعر للنظم⁽¹⁷⁾، كما دافع عنه رمزى مفتاح في مقال من مقالاته بمجلة أبولو⁽⁷⁾، وقد يفهم من تعجب د. طه حسين في قوله الآتي إنه يذهب مذهبهم: « العجب أن الشعر العربي وحده، هو الذي يختص بالنزام قافية واحدة في التصيدة وإن طالت (1²⁾.

وقد اعترف شكرى فى رسالة من رسائله إلى د. أحمد عبد الحميد غراب بأنه تأثر فى الشمر المرسل بالشعر الإنجليزى عامة. ولاسيها مسرحيات شكسبير والفردوس المفقود لملتون(⁰⁾.

٨٩- عدم ضرورة الوزن:

روى المازنى أن كتيرًا من الناس في مصر يرون أن الوزن ليس ضروريًّا في الشعر، وتمثل بقول المويلسي: « يوجد الشعر في المنتور كما يوجد في المنظوم إذا أحدث تأثيرًا في النفس. ومثل ذلك ما تراه في كلام الأعرابي، وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبته، فقال: «إني لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس» وكقول الآخر: «مازلت أربها القمر حتى إذا غاب أرتبيه»(٢).

ويبدو أن أبا شادى كان بمن يذهبون هذا المذهب نههو يقول: « ليس حتبًا أن يكون الشعر نظيًا ولا أن يكون مقفى. وإنما يستحسن ذلك في ضروب من الشعر، لاعتبارات إيقاعيـــة وسيكولوجية، واشراكًا للموسيقى اللفظية مع الحيال والعاطفة في الإبراز الفني للفة المشاعر، وفي خدمة ملكته الأصيلة إنصاحًا وإنشائه"ًا.

ولما كان الوزن والقافية ركتين أساسيين في التعريف القديم للشعر، كان هذا القول الذي

 ⁽۱) دیوان المازق ۱۵. د. کمال نشأت ۲۰۱۳. د. رجاء عید: کتاب الشمر والتخم ۱۳۶. الرسالة - العد ۵۱۰ می ۹۰۲. پیمب أن نذکر أن المقاد رجم عن هذا القول نیا بعد، وأعلن ذلك فی العدد المذکور من الرسالة.

⁽٢) د رجاء عيد ٦٦. المجلة - العدد ١٢٦ - ص ٢٧.

 ⁽۲) ترقمبر ۱۹۲۳ - ص ۱۹۲. المجلة - العدد ۱۲۱ - ص ۱۲۷.

⁽٤) تجديد ذكرى أبي العلاء ٢١٧. د. عز الدين الأمين ١٤٥٠.

⁽٥) ۲۷۹ عبد الرحن شكرى.

⁽٦) الشعر ٢٣. مدم المام ال

⁽٧) أطيافُ الربيع ١٩٧.

يستيمدهما أو يستيمد الوزن خاصة. هو على الأرجح من أثر أجنبي. فهإذا بحثنا فى النقـاد الإنجليز عمن استيمد الوزن. وجدنا على رأسهم وودزورث^(۱)، الذى كان يعتبر، مجرد زخرف أو طلاء. وكان شلى⁽¹⁾ أيضًا متفقًا معه فى هذا التصور.

٩٠ - ضرورة الوزن:

أما المازني فقد رفض ذلك وأكد على ضرورة الوزن في الشمر. وقال في تعليل لذلك: «إن كل عاطفة تستولى على النفس وتندفق تدفقاً مستويًا لا تزال تتلمس لفة مستوية مثلها في تدفقها. فإما وفقت إليها واطمأنت، وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعي. وربما دفعاها إلى مجرى غير طبيعي، فيضر ذلك بالجسم والنفس جميًا، كالحامل لا تزال تتمخض حتى تلد. وهذا هو السبب فيا يجده الشاعر من الروح والحفة بعد أن ينظم إحساسه شعرًا، ولم تزل المواطف العميقة الطويلة الأجل – مذ كان الإنسان – تبغى لها مخرجًا وتتطلب لفة موزونة. وكلها كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع، ولكته لابد لذلك من أن يجيع الإحساس بين المحق وطول البقاء. فإن بادرة الغضب على حدتها ليس لها علاقة طبيعية بالوزن ولا بالموسيقي "؟.

وقد عقب الزبيدى بحق⁽¹⁾ على هذا القول بأن المازنى اتبح فى قولـه هذا سا قال به هازلت⁽⁰⁾. ولكن يجب أن يضاف إلى هازلت كولردج⁽¹⁷⁾، فقد جمل كولردج الوزن عنصرًا ضروريًّا فى الشعر، وربط بينه وبين العاطفة ربطًا وتيقًا، وإن كانت عبارة المازنى أقرب إلى عبارة هازلت فعلًّا.

...

الموسيقى من العناصر الرئيسية المتفق عليها في الشعر قديًا وحديثًا، وقد ميز النقاد بين نوعين منها، سموا أولها الموسيقى الداخلية، ويتمشل في جرس الحروف التي تتكون منهما الألفاظ، والألفاظ التي تتركب منها الجمل، والجمل التي تؤلف النص برمته. وإنفاق مجموع هذه

⁽١) فصل التقد الإنجليزي ٩٦، ٩٩.

⁽۲) تقس الرجع A1 Defence . ۱۹۲۱.

⁽۳) الشعر ۲٤.

⁽٤) ١٥٩.(٥) قصل التقد الإنجليزي ٨٣.

⁽٢) تفس المرجع مُوا - ١٠٢. ألن تيت ١٠٣. فرنون هول ١٠١. سيرة أدبية ٢٩٥ - ٢٩٧. ٢٠٢. ١٩٧. ١٧٨.

الأصوات مع العاطفة التى يعبر عنها الشاعر فى عمله الأدبي. ولم يطل الرومانسيون المصريون الحديث عنها بشكل يكشف عن تأثرهم يأحد.

وسموا النوع الثانى الموسيقى الخارجية. وتنشل فى الوزن والقافية. وقد أجرى الشعـر العربى كثيرًا من التنويعات على الوزن والقافية كليهها فى مراحل تطوره المختلفة التى مر بها فى تاريخه الطويل. ولكنه لم يتخل عنهها أبدًا تخطيًا تأمًا فى الشعر الفسيع.

وكان الرومانسيون هم الذين شرعوا في إعادة النظر فيهيا. وفحص ضرورة كل واحد منهها. والاختلاف فيها بينهم تارة. واختلافهم عن معاصريهم من الإحيائيين تارة أخرى.

فقد انفرد أبو شادى بإنكار ضرورة الموسيقى للشعر، سواء أكانت داخلية أم خارجية. وإنما هى صفة عارضة فيه وليست مقوما جوهريًّا من مقوماته. وقد أخذ هذا القول من وردزورث الذى انفرد به أيضًّا، وخالفه فيه سائر النقاد الرومانسيين – وخاصة كولردج – مخالفة عنيقة (رقم ۸۷).

وقد لقيت القوافي الهجوم الأعظم من النقاد الرومانسيين بدءًا بشكرى، واننهاء بأبي شادى مع دخول المقاد ورمزى مفتاح ود طه حسين معها، ولم يكتفوا بذلك الهجوم بل نظم القادرون منهم الشعر الذى استغنى عنها وسموه الشعر المرسل. ولحسن الحظ أن أحد الذين يقال إنه أول من نظم هذا النوع من الشعر اعترف صراحة أنه تأثر في هذا بالشعر الإنجليزي، غير أنه لم يذكر النقاد الإنجليز، وإنما ذكر شكسبير وملتون (وقم ٨٨).

وقد وقف العقاد موقفًا غريبًا من القوافي. فقد أيد في شبابه الاستفناء عنها، وشجع الشمر المرسل، ورحب به ترحيبًا كبيرًا – ولكته ما لبث أن عدل عن هذا الموقف. متعللًا بأن الأذن العربية لم تستطع أن تستسيغ هذا النوع من الشعر ولن تستسيغه.

ولقى الوزن نصبيًا ضيئًلاً من الهجوم. فقد أعلن أبر شادى من رومانسيينا عدم ضرورته (رقم ٨٩)، انطلاقًا من عدم ضرورة الموسيقى كلها عنده ويشبه ذلك الموقف موقف وردزورث وشلى من النقاد الإنجليز. أما المازنى فقد اكتفى بنقل قول للمويلحى – من النقاد الإحيانيين – ليدل على عدم ضرورة الوزن. فإذا تمنا فى قول المويلحى نلاحظ أنه يحكى بعض أقوال الأعراب الشعرية، فهو لا يقصد الشعر بصورته الفنية النموذجية المعروقة.

وربما أحس المازنى نفسه بذلك. فإنه لم يؤيد المويلحى ولم يعارضه، ولكنه كشف في قول آخر له يدل عن إيمانه بضرورة الوزن (رقم ٩٠.)، كها كان يذهب هازلت وكولردج.

الموضوعات

٩١ - كل شيء صالح للشعر:

اتسع الرومانسيون المصريون بما صوره فى شعرهم حتى ضم موضوعات لم يكن الشعر السابق عليهم يضمها. وكان سابقهم إلى هذا الانساع خليل مطران، تحدث أبو شادى عنه فقال: «أبرز له كل شىء فى هذا الوجود ~ صغيرًا كان أم كبيرًا – كموضوع شعرى خليق بعنايته، وأهل للتناول الفنى إذا ما استطاع الشاعر أن يتجاوب معه»^(١).

ويتفق هذا القول كل الاتفاق مع قول المقاد: هإن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، وبيث فيه الروح، ويجعله معنى (شعريا)... وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور... كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، وتتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأسلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة "⁽¹⁾.

ورد أبو شادى على من حصروا الشعر فى موضوعات بعينها فقال: «فهناك من يرون أن من الواجب حصر الشعر فى موضوعات معينة كأنما الشاعر المنتن يعجز عن التعبير الجميل، إذا ما تجاويت عواطفه وأخيلته مع أى عامل من عوامل هذا الكون الفسيح المدهش، كيفها دقت أو عظمى، "

إنه كان يؤمن بترقرق الشعر فى كل شىء، إذا وجد من يقطفه ويؤلفه، وهو مذهب لا يجد من ضروب الشعر موضوعًا ولا أسلوبًا ما دامت تنهض بالشعور⁽¹⁾.

وسوى في هذا بين العظيم والحقير، قال(٥):

في كلُّ تمافهمةٍ وكملُّ جليلةٍ آشارٌ وجمدانِ وكمل كممير

⁽١) تضايا الشعر الماصر ٥٧، وانظر د كمال نشأت: أبر شادي ٣٤٦.

⁽٢) عابر سبيل ٤. الجلة - العدد ١١٨ - ص٥٣. تطور التقد العربي ٣٥٢.

⁽٣) الينبوع پ

⁽٤) د. خفاجي: رائد الشعر الحديث ١/٤٧. وانظر قضايا الشعر الماصر ١٩٨. قطرتان ٦.

⁽٥) الشفق الباكي ٧٥. أنداء الفجر ٨٩.

أما الكلاسيون فقد كانوا يذهبون إلى وجود موضوعات لا تصلح للشعر، ويعيبون من ينظم فيها. ويمثلهم ذلك الذي نقد أبا شادي فكان مما عابه به: «ظهر لنا شاعرًا مكترًا، ينظم في كل موضوع، ولكل مناسبة، مفيضًا مسهبًا»^(١). ومما يكشف عن اختلاف وجهات النظر اعتراف الشاعر نفسه بما قاله العانب واعتبره مفخرة لهه⁽¹⁾.

ويتفق هذا الموقف مع موقف وروزورث. الذى كان يذهب إلى أن موضوع الشعر يجب أن يصبح الحياة المتواضعة الريفية القريبة من حياة الطبيعة الرائمة الثابتة^(١٦)، وأن الشاعر يجد موضوعاته فى كل مكان ويجول حيثا وجد جوًّا من الإحساس يطير فيه بجناحيه^(١)، وأن أحقر الأشياء صالحة للشعر ^(٥).

⁽١) الشغق الباكي ٥٣.

⁽٢) الشنق الباكي ٧٨.

⁽۲) عماد حاتم ۲۰۳ Morley.

⁽٤) الثقافة - السد ١٩٢ ص ١٩. Morley

⁽٥) أنداء الفجر ٨٩.

٥ - وظائف الشعر

رفض نقادنا الرومانسيون تعريف الشعر التقليدى، الذي لا يتحدث عن وظائفه. ثم أفاضوا في الحديث عن وظائف الشعر التي كان منها الجديد على النقد العربي، وكان منها القديم الذي أكمله رومانسيونا أو أجروا عليه شيئًا من التحوير.

٩٢ ~ رفض العيث:

اتفق النقاد الرومانسيون في إنجلترا وفي مصر على رفض أن يكون العبث والتسلية ومل. وقت الذراغ هو الوظيفة الوحيدة للشعر.

قال شكرى: «أما إذا قِيلَ: إن الشعر لهو ساعة، فهذا قول من اللغو»(١).

وقال المازق: وهل ليس للشعر غاية إلا ما يعزونها إليه من إدخال اللذة على القلوب والسلوان على التفوس، أم هل صحيح ما يزعمون من أن الفتون تنشأ من أميال الإنسان الطبيعية وقلاً فراغ الرجل المستوحش والمتمدين المترف سوأم بسوام. إن هذا الرأى الذي لا يخرج إلا من رأس منطبتي جاف يسفل بالشعر إلى منزلة الألاعيب، وياسوءها منزلة. ولكن هذا المنطق مكنوب لحسن المظه (١٦).

وافتتح العقاد كتاب «مطالعات في الكتب والمياة» بقوله: «قبل أن نخوض في تصريف الأدب الصادق وبيان الوجه الذي يجب أن يفهم عليه في هذا الجيل، ينهفي أن تنبه إلى اجتناب خطأ شائع يضل كل تقدير، ويفسد كل تعريف. ولا ينفع الواقعين فيه اطلاع ولا إدمان نظر. وليس بتأتي درس صالح لأي باب من أبواب الأدب قبل الخلاص من آفته وانتزاع كل أثر عالم عالق بالذهن من آثاره. ذلك الخطأ هو النظر إلى الأدب كأنه وسيلة «للتلهي والتسلية» فإنه هو أس الأخطاء جيمًا في فهم الآداب، والفارق الأكبر بين كل تقدير صحيح وتقدير معيب في نقديه هاه. (أ.)

⁽۱) دواويته ٤٢٧. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

⁽Y) الشعر YA. وانظر حصاد المشيم YA، YVI.

⁽٣) ١. وانظر أيضاً ١٥٥مراجعات ٢٢. د. محمد زغاول سلام ٢٩٣.

وقال أبو شادى: «لا مشاحة فى أن الشعر الذى يساء به إلى الأدب لا يعير عن شىء من ذلك، وإنما هو فى غالبه لعب بالألفاظ وبالرئين. فكشير منه مضالطات فى الحضائق ورجوع بالإنسانية إلى الورام...»^(١).

واتفق معهم حُسن صالح الجداوى الذى قال: «ليس الأدب وسيلة لمحض اللهو والتسلية، قإن غايته الأولى التهذيب والتقويم، ٢٦٠.

ونجد مثل هذه الأقوال عند النقاد الإنجليز، كما رأينا ونرى فيها يأتي. وتمكن الإشارة إلى رفض وردزورث⁷⁷⁾.

٩٣ - التعبير عن الإحساس:

اتفق الفريقان على أن من وظائف الشعر التعبير: التعبير عن مشاعر الشاعر، التي قد تقتصر عليه وحده، وقد تمثل مشاعر جماعة من البشر أو البشرية كلها، وأن ذلك التعبير يبعث الراحة في نفس الشاعر الجسائشة بمالأحاسيس. وكيا سبق أن عرفنا فإنهم أطلقوا على الروانسيين اسم مدرسة التعبير.

قال المازني في تقديمه لديوان المقاد: «أحسبني أريد أن أقول إني... وجدت فيه التمبير عها كنت أحسه، ولا أكاد أدرك كنهه، أو ما أدرك ولا أقرى على العبارة عنه»⁽¹⁾.

وقال المقاد: «إن التعبير عن النفس يجتمع فيه عندى تحقيق وجودنا ومتعتها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبابهه (6). وقال في تضاعيف حديثه عن البارودى: «استعرض ديوان البارودى كله لا ترى فيه بيتًا واحدًا إلا وهو يدل عمل البارودى كما عرفناه في حياته العامة والحاصة، أو يدل على البارودى كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه، وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفس الانسانية (1).

وقال أبو شادى: «فالتعبير عن عواطف الشاعر قبل الاتصال بمشاعر غيره والتأثير فيها

⁽١) فوق العياب س. وانظر الشفق الباكي ٤٣. مسرح الشعر ١٧١.

⁽۲) أناين ورنين ۱۹۵.

⁽٣) فصل النقد الإنجليزى ٧٨. مجلة الرسالة الجديدة ٢١.

⁽۵) يسألونك ۲۲، ۷۵. ردود وحدود ۳۲۵، ۲۳۷.

⁽۱۱) شعراء مصر ۱۳۲، ۱٤۰.

هو أساس الشعر. وليس المكس هو الصحيح كها يذهب فريق من النظامين الذين يجارون الجمهور بقالات منظومة وفق أهوائه، لها من التأثير فيه ما لها لاعتبارات وقتية، ثم يسمون هذا اللفط شعرًا. وقد صدق رسكن في قوله إن «الشعر إبراز العواطف النبيلة من طريق الخيال» بلغة الكلام»(١).

والشاعر – عند كولردج – أهل للتعبير عن حقائق الوجود، وخلجات النفوس، تعبيرًا حيًّا ممتنًا جملة وتفصيلا، ونصم كولردج الشاعر أن يكون معبرًا بحرارة^(٢).

والشعر – عند ماثيو أرنولد - أمتع وأكمل صورة من صور التعبير يمكن أن تصل إليها الكلمات الإنسانية. فهو أكمل كلام نطق به الإنسان⁷⁷⁾.

۹٤ - التصوير:

قال عبد الرحلن شكرى في قصيدة «شكوى شاعر»(1):

وإنما الشعر تصويرٌ وتَمنُّذِكِرة ومتعمةٌ وخيمالٌ غميرٌ خَموَّانٍ

فذكر من وظائف الشمر «التصوير». وأراد بذلك أنه يصور مظاهرة الحياة التي قال عنها: «هو الذي يصف أساليب الحياة التي تجول فيها هذه المواطف كل مجال، ومظاهر الرجود...»⁽⁶⁾. وهذا من وظائف الشمر عند الرومانسيين الإنجليز، الذين يمكن توضيح موقفهم في قولة

وهذا من وظائف الشعر عند الرومانسيين الإنجليز، الذين يمكن توضيح موقفهم في قولة كولردج: «العيقرية الشعرية: هيكلها رجسدها المني الجيد، (وحللها وملابسها التصوير)، وحياتها العاطفة، وروحها الحيال»^(١).

٩٥ - مرآة حياة الأمة:

نتج عن ذلك أن رأى شكرى أن «شعر الأمة مرآة حياتها»^(۱۷) وقال: وإنحــا الشعــر مــرآةً لـغــانيــةٍ هى الحياةُ، فعِنْ سومٍ وإحســانٍ^(۸)

⁽١) أطياف الربيع ١٩٧. د محمد عبد المنعم خفاجي: والله الشعر الحديث ١٥/١، ٢٠٠/٢٠.

⁽۲) مقومات الشمر العربي ۱۳۲ سيرة أدبية ۳۱۶ - ۱۸۸ B.L.

⁽۳) د محمد النهويهي: طبيعة القن ١٦.(٤) دراويته ١٦٥.

⁽¹⁾ دواويته ١١٥. (0) الاعتراف - ٢.

⁽٦) سيرة أديبة B.L. YoY مقومات الشعر العربي ٢٣٢.

⁽۷) دواویته ۲۱۰. (۸) دادی ۱۵۵ دانغ عجم مجمع ۱۳۵۷ د میدود و دوست

⁽٨) دراويته ١٦٥. رانظر ٢٣٤. ٢٣٥، ٢٤٧. د. عسد زغلول سلام ٢٣٣.

واتفق معه المازني الذي قال يعيب القراء: «أنصب قبل عيونهم (مرآة عيونهم) تربهم لو تأملوها نفوسهم بادية في صقالها، فلا ينظرون إلا إلى زخرفها وإطارها، وهل هو مفضض أم مذهب؟ وهل هو مستملح في الذوق أم مستهجن. وأفضى إليهم بما يعيى أحدهم التماسه من (حقائق الحياة) فيقولون: لو قلت كذا يدل كذا لأعيا الناس مكان ندك... وهما. الشعر إلا صورة للحياة»(١) وقال في حصاد الهشيم: «الشعر... صورة من الحياة»(٢).

واتفق معها عباس محمود المقاد الذي قال(١١):

والشعسرُ ألسنـةٌ تُنْضِى الميـاةُ بهـا إلى الحيـاةِ بمـا يـطوبــه كتـمـانُ لُولا القريضُ لكانت - وهي فائنةً - خُرساة ليس لهــا بـالقــول ِ تَبْيـانُ ما دام في الكون ركن للحياة يُرى ففي صحائفه للشَّعر ديوانً وقال في المقدمة التي افتتح بها ديوانه: «مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور)(٤).

ولم يبعد عنهم أحمد زكى أبو شادى بل وسع المجال حتى شمل جميع الفنون حين قال في الينبوع: «إن الشاعر - ككل فنان - يعمل على تخليد صور الحياة الفائية وذكرياتها، في النسق الذي يستطيع به استرجاعها لروحه العالمية كلها تأمل ذلك النسق الغني، سواء أكان شعرًا أم تصويرًا أم نعتًا أم عزفًا أم غير ذلك (٥).

وكرر ذلك في «فوق العباب» حيث يقول: «الفن – في طبيعته – هو الصورة الحية للوجود وما خلف الوجود... فالشاعر الموهوب الذي يقرض الشعر في شنى الأغراض إنا يصور الحياة وما خلفها مما يتعكس في مرآة تفسه... الشعر العالى بيب أن يكون مرآة صادقة للب الحياة الخالدة المتفائلة.. ه(١).

ولم يردد هؤلاء الثقاد وحدهم هذه المقولة بل صارت من المقولات المتداولة على ألسنة الكتاب المصريين يرددها الواحد منهم بعد الآخر منذ ذلك الوقت(٧). قال خالد الجرنوسي

⁽١) شعر حافظ ٤، ٥، حصاد الحشيم ١٥٧.

ANY (Y)

⁽٣) ديوانه ٤٣.

⁽٥) الينبوع ل. وانظر قطرتان ٦.

⁽٧) عبلة الرسالة - العدد ٤٢٤ - السنة التاسعة - ص ١٠٣٥.

يصف شعر من سماهم بشعراء الخلوف: «مرآة الحياة الأبدية الصادقة»(١).

وقال إبراهيم ناجى يصف شعر أبي شادى: «الحق أنه شىء قائم بذاته، وإن كان - بلا شك - من مدرسة الصورين الذين تتألف مواد فنهم من حقائق الحياة، من صور مجتمعة، وكتل متتماسكة، من الحوالج العقلية والماطفية. ووظيفتهم أن يبرزوها لنا بدون أن تُشوّه، يبدونها بكل تضارتهج وقوتها، فنحسها كما هى مباشرة قبل أن تعبت بها يد الحياة العملية الجبارة»⁽¹⁾. فجعل ناجى من هؤلاء الأدياء مدرسة خاصة، سماها مدرسة الصوريين. ونحن لا نستطيع أن تتفق معه، لأن من يعنون بتصوير النفوس يكن أن ينتموا إلى مدارس أدبهة مختلفة، لأن تصوير النفوس أساس ذاتي للشعر لا يمكن أن يخلو منه ومن ثم لا يمكن أن تطرحه أية مدرسة فنية وتأخذ به مدوسة أخرى.

وكانت تلك المقولة مبدأ من المبادئ الأساسية التَّى اتخذ منها د. طه حسين مقياسًا لدرس الشعر ونقده (⁽⁷⁾.

وقد عقب د. محمود الربيعي على بعض هذه الأقوال بما يصلح أن يكون تعقيبًا على أقوالهم جيسًا. قال: «لقد كانت مرآة الشاعر عند الكلاسيكيين، والكلاسيكيين الجدد، هي الطبيعة، وكان الفن مرآة الطبيعة... أما الرومانتيكيون فقد نقلوا المرآة من الطبيعة إلى ذات الشاعر. فأصبحت مرآة داخلية يتأملها الشاعر، ويرى فيها الكون، ثم يودع فنه كل ذلك... وهو (أي المازق) يصل من خلال وقوقه ضد ما يقول به دعاة المذهب القديم إلى تقرير جوهر النظرية الرمانتيكية في الشعر من أنه تعبير عن المواطف، ومن ثم فهو صورة للحياة عن طريق المكاسه في مرآة الشعور، وهو صورة المقيقة في بناء فني عضوى»(أ).

وإن أردنا تحديدًا أكثر نشير إلى قول وردزورث (٥): «إن الشعر هو صورة الإنسان والطبيعة»، وقول شلى (١): «الشعر هو تلك المرآة التي تنعكس عنها شتى الانفعالات النفسية التي يجيش بها الصدر وينماث لمها القلب... الشعر هو صورة الحياة في حقيقتها الأزلية »وقول

⁽١) السياسة الأسيوعية - العد ٧١ - السيت ١٠ سيتمبر ١٩٢٧ - ص ٢٣.

⁽٢) أطياف الربيع ل.

⁽٣) د. عز الدين الأمين ٢٣٦، ٢٥٤.

⁽٤) في نقد الشعر ١٣٦، ١٤٨، ١٥٤.

 ⁽⁰⁾ الثقافة – المدد ۱۹۲ – ص ۱۸. Morley.

⁽١) الرسالة - المدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥. عياس المقاد ناقدًا ٣٢٦. ١٢٨ Defence

مائيو أرنولد: «الشعر ضوء الحياة، بل هو نفس صورة الحياة، معبرًا عنها بصدق أبدى (١٦) وقوله: «فالشعر هو المرآة الحقيقية التي تصور بواسطتها الحياة في أحسن معانيها، وأيهى حالها ١٤٠٤.

٩٦ - تصوير مثالي للحياة:

بخشى عبدالرحمن شكرى أن يظن القارئ أنه يرى الشعر تصويرًا تسجيليًا للحياة. فينكر ذلك ويعلن أنه تصوير مثالى لها لا يأتي بها إلا في كمالها. قال في قصيدة «أغاريد شاعر»^{٢١}

يَمِن العِيشُ في الكيال لل عندِيمُ اللَّهَاذِر

وقال أبر شادى أيضًا: «إذا كنت أعنى بنشر هذا الشعر.. فإن الحافز الوحيد لى همو إحساس أن هذه الكلمات تنطوى على صورة من المثل الأعلى الذي أعشقه أو على أقرب خيال اله (¹⁾.

ونحسب أن هذا الموقف مستوحى من قول مائير آرنولد: وفالشعر هو المرآة الحقيقية التي تصور بواسطتها الحياة في أحسن معانيها وأيهي حالها».

٩٧ - نقد الحياة:

ووردت لأبي شادى في «الينبوع» عبارة يكن أن نستنتج منها أنه لم يكتف بتصور الشعر مرآة للحياة، بل يتمدى ذلك أحيانًا إلى تصوره تقدًا للحياة، قال: «كم ألقيت التهم المرذولة جزافا على شعراء لا يعنيهم غير التسامى بالأدب، وتقديس الجمال، ونقد الحياة نقدًا صادقًا، وخلق المثل العلما»⁽⁰⁾.

فإذا صع هذا الاستنتاج كان الأرجع أن هذا التصور مستلها من ماثيو آرنولد، الذي أعلن أن الشعر في أعماقه نقد للحياة^(١) وشاعت هذه المقولة التي لم نمثر على ما يشبهها عند نقاد الإحيائيين.

⁽١) الرسالة - المند ٢٤٤ - ص ١٠٣٥.

⁽٢) الرسالة - العدد ٦٥٧ - a قبراير ١٩٤٦ - ص ١٣٤٠.

⁽۲) دواوینه ۳٤۸.

⁽٤) أطياف الربيع ١٢٤. وانظر فوق العباب هـ.(٥) ٢١٧.

٩٨ - التوصيل العاطفي:

قال كولردج: «في السنة الأولى التي كنت ومستر وردزورت فيها متجاورين، كثيرًا ما كانت تعرج بنا الأحاديث على النقطتين الرئيسيتين في الشعر: قوة إثارة وجدان القارئ، بعرض الطبيعة عليه في ثويها الحقيقي، وقوة إثارة الإحساس بالطرافة عند، بما يضيفه خاطر الشاعر إلى الطبيعة من أضه لم وألد ان الأ⁽¹⁾.

ونود للتيسير أن نسمى النقطة الأولى «التوصيل العاطفى» والنقطة الثانية «الإمتاع الفنى»، ونعدهما وظيفتين للشعر، نتحدث عن كل واحدة منها، على الرغم من العلاقة الوثيقة بينها. كما نود أن نذكر أن جميع الرومانسيين عنوا بالأمرين عناية شديدة، وأفاضوا في الحديث عنها، وأن مواقفهم منها تتقارب حتى إنها تمتزج تمامًا في أكثر الأحيان.

وإذا بدأنا بالتوصيل وجدنا الرومانسيين يسعون إلى توصيل المشاعر التي يعبر الشاعر عنها إلى نفس المتلقى لتفجر فيه مشاعر مشابهة رغبة في المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى. ولم تكن هذه الوظيفة غانبة عن الإحياتيين. فقد تحدث فيها بعضهم دون إطالة. فأشار إبراهيم المويلحى إلى وقع الشعر في النفس من وجهين: من حيث هو كلام موزون، ومن حيث هو حالة من حالات النفس، أى عاطفة (١) وصرح حافظ إبراهيم بأن «خبر السعر ما سبق دبيب في النفس ديب الفناه، ثم سبع بها في عالم الخيال» (١), دواضع أنهم لا يحدون التأثير، وأنهم يخلطون بين التوصيل والإبتاع. أما المرصفي فكان أكثر التزامًا للتوصيل وحده منهم، حين صرح أن الغرض من الشعر « التأثير في الطباع، وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر والكاتب. ففي المماس مثلًا يكون الكلام مهيجًا للقوى، مثيرًا للفضب، باعثًا على المعيد وفي المؤل، يكون سأرًا للغفوب، باعثًا على المعيد. وفي

فإذا تركنا الإحيائيين إلى الرومانسيين وجدنا المواقف التالية:

لقد ذهب شكرى إلى أن «الشعر ما أشعرك، وجعلك تجس عواطف النفس إحساسًا شديدًا (⁶⁾ وإلى أن «الشاعر الكبير لا يكتفى بإنهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكر هم

⁽١) محمد خلف الله أحمد: من الرجهة النفسية ٧٤. د. ماهر حسن فهمي: المقاهب النقدية B.L. .٩٢ ص ١٦٠.

⁽۲) محتارات المنفلوطي ۲۰۳. تطور النقد العربي ۱۲۲.

 ⁽۲) تطور النقد العربي ۱۵۱.
 (٤) الوسيلة ١/٢٧١.

⁽٥) دواويته ٢٦٤. تطور النقد العربي ٢٣٦. جاعة أبولو ٨٧. د. كمال نشأت ٢٤٢.

ويجتبهم بالرغم منهم. فيخلط شعوره يشعورهم، وعواطقه بعواطقهمه" أ.

واتفق المازني مع شكرى في أن الشعر لا يكون المطلوب فيه بجرد الإفهام وإيلاغ المعني أو لخاطر لذهن القارئ، بل المطلوب التأثير. أي أن ينقل إلى القارئ المراطف والمدركات القر يتناولها ويتولاها بالوصف والتصوير^(٢) وعلل المازني عملية التوصيل بشعور الشاعر الجم وإحساسه القوى بما يجرى في خاطره ويجيش في صدره، وقدرته على إيراز ذلـك في أحسن

واتفق العقاد معها بل تطابقت بعض عباراته مع بعض عباراتها. فذهب إلى أن الشعر لا يقصد به الإقناع بل يقصد به التأثير، فهو صناعة توليد عواطف القارئ بواسطة الكلام. والشاعر كل من يعرف أساليب توليد العواطف عذه الواسطة، فيستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توا في نفس القارئ ما يقوم بخاطر الشاعر من الصور الذهنية(1). ثم أَجِمَلُ ذَلِكَ فِي عَبَارَةَ رَاجِتَ رَوَاجًا كَبِيرًا، قَالَ: «إِنَّا الشَّاعَرُ مِنْ يَشْعُرُ ويُشْعِرُ هِ"ُ.

وعدد أبو شادى ألوان تأثير الشعر في القارئ فقال: «الشاعر ممثل يمثل حقائق الحياة على مسرح الصدور... فهو إن قرض النسيب تصورت أمامك عاشقًا صبا يكاد يذوب من لوعة الغراق... فها تتمالك من أن تتأوه تأوه المشفق الكتيب، وتصبح مسترحًا له عاطفًا عليه. فإن تحمس حف بك الخوف وأرهبك... فإن رثي رجلًا من الرجال، وذكر لك فضائله وحسناته، تاقت نفسك إلى التشبه به، وشعرت بإكبار منزلته..»(١٦).

وعاب على المتلقى إلا يتجاوب ويتواصل مع الشعر فقال في قصيدته (مجمع الفنون)(٧):

إِنْ لَمْ يُحَرِّكُ دَنِينًا مِن عواطفكم فَعُلْرُهِ أَنَّهَا فِي حُكْم أَحجار واتفق معهم د. طه حسين، الذي أعلن أنه يحكم على الشعر بالسمو إذا استطاع أن يبلغ من القلب الحساس موضع التأثير حق ولو لم يستعن بالخيال (٨)، ود. محمد حسين هيكل، الذي قال:

⁽۱) دواويته ۲۰۹. تطور التقد المربي ۱۳۳۱.

⁽٢) قبض الربح ٢٦. صندوق الدنيا ٢٠١.

⁽۲) الشعر ۲۹ - ۲۲.

٤١) حلابه اليومية ٢٠.

⁽٥) خلاصة اليومية ١٦٧.

٦١) قطرة من يراع ٤٥.

⁽٧) الشفق الباكي ٧٠٤.

⁽٨) تجديد ذكرى أبي العلاء ٢٠٢. د. عز الدين الأمين ٢٤٢، ٢٨٣.

و يجب أن يسبقك الشاعر في فيض الحس أو الشهوة أو العاطفة, وأن يشعرك من ذلك أضعاف ما تشعر به لو أنك كنت وحدك, وكلما بلغ الشاعر من ذلك مدى بعيدًا، وكلما استوت له في ذلك التفوس جميعًا، اقترب من ذروة مجد الشعر، وغزر له فيض بناته ورباته(").

ورأى أحمد ضيف أن الفرض من الشمر الحصول على الإعجاب والتأثير^(۱۱)، وأحمد أمين الذي كان يرى أن مالا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يسمى أدبًا¹¹⁾.

فإذا تركنا الرومانسيين المصريين إلى الرومانسيين الإنجليز، وجدناهم يتفقون معهم تمام الاتفاق. وآية ذلك قول كولردج الذي افتتحنا به الحديث عن هذه النقطة، والذي نصح الشاعر بأن يكون مثيرًا لأحاسيسنا وعواطفنا⁽¹²⁾، وعائله وردزورث⁽¹⁰⁾، وهازلت⁽¹⁷⁾، وشل⁽¹⁷⁾ وغيرهم.

٩٩ - الإمثاع الفي:

آخر الوظائف الشعرية التي تحدث عنها عبد الرحمن شكرى وإن لم تكن الأخيرة في الأخيرة في الأخيرة في الأخيرة في الأهمية: المتعدة أو اللذة سبواء أكانت بمائنسية للشماعر أم المتلقى. وسنسرى وصف شكرى لأحاسيسه عندما نشرت أولى قصائده، وعظمة المتعة التي أحس بها، وكيف طار فرحًا حتى خيل إليه أن الهواء الذي ينشقه كل يوم بل ذاك كان أرق وأحلى ... المتعة التي يحس بها الشاعر.

ونجد حديثًا ثانيًا عنها في «الثمرات» قال: وقد أضمر المتنبى في نفسه من المرارة وسوء النظن بالناس ما يضمره كل من قصر عن إدراك آماله وأطماعه. ولكن تلك المرارة لم تكن داعية إلى إضماف «لفة التفريد». فإن من قيد البحث بنفوس الشعراء علم أن المرارة لا تمحو تلك اللذة، وإنما تكسيها ألمًا فنيذًا »⁽¹⁾.

⁽١) ثورة الأدب ٦٠.

⁽٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ٢٢، ٣٤. د. عز الدين الأمن ٢١١.

⁽٣) التقد الأدني ٢٥, ٣١.

⁽٤) مقومات الشعر السرق ٣٣. سيرة أدبية ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٠٣ وغيرها. ١٨٨-١٧٧ B.L.

 ⁽٥) فصل النقد الإنجليزي ١٩٢١، مقدمة الأغاصيص الشعرية ٤٤٢.

⁽٦) نفس الرجم فصل النقد الإنجليزي ٨٣. ٨٦. ١٢٥.

⁽٧) تقس المرجع ٨٩.

⁽۸) الاعتراف ۱۸.(۹) ص ۲۰.

وتجد حديثًا مكررًا عن هذه المتعة في قصائده. قال في قصيدة «شكوى شاعر»(١): وإنما الشعر تصويرٌ وتَذْكِرة ومتعمة وخيال غبيرُ خَوان

ولا تتضح المتعة التي تحدث عنها في هذا البيت: أهي متعة الشاعر أم متعة مستمع الشعر أو قارئه. ولكتنا قد نفهم أنه يقصد متعة متلقى الشعر مرة، ومتعة ناظمه أخرى في الأبيات التالية. قال في قصيدة والشمر »(٢):

> فالخمر في أيباتها س حَلَار بِنْ نَشُواتِها

طرب الفؤاد فهاتها والنفسُ طيرٌ صادحٌ والسُّحر في تَغَمالها والشمير كيأس للنف

وقال في وأغاريد شاعر »(١٠):

أم أغاريدُ شاعر لعبت بالسرائس واستبدت بخاطري نَقُمَتُ غُلَّةَ النَوْاً دِيسِرِيُّ الْهُوايسِرِ مَاجِزُ عِنَ الْهُمُو مَ يَأْلِحُانِ شَاعِرِ هي خَبرُ الشاعر

نغماتُ البلابـلِ تغسات شجيسة

وجدد شكرى المتعة الفنية التي يقصدها حين يقول: «الشعر حين ينشد اللذة لايقصد إلى اللذة الظاهرية البسيطة التي يحسها البسطاء والعوام إنما يقصد اللذة العقلية والنفسية ألتي يستشعرها ذوو القلوب والعقول الكبيرة هي تلك اللذة التي تكمن في كـل فن من الفنون الجميلة الرفيعة »(٤).

ومع اعتراف المازني بأن الشعر يسعى إلى الإمتاع في قوله الذي أتينا به في عنصر رفض العبث (٩٢)، فإنه نفى أن يكون ذلك غايته الوحيدة.

وأعلن المقاد أن الناس يختلفون على الأدب: هل يطلب للقائدة أريطلب للمتعة الفنية، وأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، وجمله معنى شعريًا تهتز له النفس⁽⁶⁾.

⁽١) دواويته ١٦٥.

⁽۲) دواویته ۳۲۴.

⁽٣) دواويته ٣٤٧.

^(£) celests.

⁽٥) عاير سبيل ٤. قصول من تقد المقاد ١٧١. ردود وحدود ٢٦٥.

ووقف أبر شادى موقف المقاد فذكر أن من الفنانين من يعمل للتسلية والمتعة فقط، ومنهم من يقدر أن عليه أن يؤدى رسالة إلى قومه أو الإنسانية فيخدمها^(١).

وتمسك د. طه حسين^(۱) ود. محمد حسين هيكل بوطيفة المتحة الفنية، وانخذا منها مقياسًا لجودة الشعر. قال هيكل: «إنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة. يفيض يها القلب في صيغة متسقة من اللفظ. تخاطب النفس وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة. ثم ترتفع بها وترتفع أو تبهط وتبهط، وأنت مندفع وإياها مسموق وراءها، متلذذ باندفاعك واتباعك تلذك بصوت المغني أو نفعة الموسيقي»^(۱).

والمديث عن المتعة يشبه الحديث عن التوصيل الساطفي، فالنقد العربي القديم حافل به، والنقد المصرى المديث عتى إسارات إليه. أما الحديث المستغيض المفصل فيمكن منح شرف الحوض فيه للرومانسيين، الذين تتفق آراؤهم اتفاقًا كبيرًا مع آراء الرومانسيين الإنجليز. وقد أطال وردزورث وكولردج وشلى وهازلت وأرنولد المديث عن المتعة التي يبغها الشعر في متلقيه (4) تحدث وردزورث وكولردج وشلى عن إحساس الشاعر نفسه بهذه المتعة خاصة أثناء قامه بالنظم (0)

١٠٠ - ياب السعادة:

وقال المقاد: «الشعر يهذه المثابة باب كبير من أبواب السعادة بل إن السعادة ما لم تعققها حوائل الحياة، لا تدخل إلى القلوب إلا من بابه. فإنه ما من شيء في هذه الدنيا يسر لذاته أو يحزن لذاته. وإنما نسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات، وتكيفها الأذهان من الصوره(⁷⁾.

⁽١) مسرح الأدب ١٣٤.

⁽۱) خصام رنقد ۱۲، ۸۱، ۱۰۰.

⁽٣) ثورة الأدب ٦٠.

 ⁽٥) فصل النقد الإنجليزى ٨.٨ ١٩٥، ١٧٥. حمد خلف الله أحمد ٨١ الثقافية - العدد ١٩٢ - ص ١٦، ١٩ ١٠ المحدد ١٢٩، ١٢٤، ١٨٤، ١٨٩، ١٨٩ ما ١٨٥ ما ١٨٥ ما ١٨٥ - ٥، ١٨٥٩ - ١٠ المدد ١٠٠. ١٠ ١٨٥٩.

⁽٦) دواوين شكرى ٩٧. د. محمد زغلول سلام ٢٩٢.

وعندما تقع أنظارنا على كلمة (السعادة) لا يكننا إلا أن نذكر إيمان وردزورث بأن وظيفة النمر معالجة المواطف الإنسانية لتحقيق سعادة الإنسان (١)، وإيمان هازلت بأن الشعر كان مصدر سعادة البشرية على مر العصور (١)، وإيمان شلى بأن الفنون تساهم في إسعاد الإنسان والوصول به إلى الكمال (١).

١٠١ - صقل النفوس/:

وصف شكرى وظيفة الشاعر في العصر الحديث فقال: «لكنه اليوم رسول الطبيعة. ترسله مزودًا بالمنفعات العذاب، كمي يصقل بها النفوس ويحركها. ويزيدها نورًا ونارًا»⁽⁾.

وعقب الزبيدى على ما قاله المازنى عن الشعر والأخلاق بأنه كان يؤمن أن للشعر وظيفة «تطهير Cathersis» انفعالى وأخلاقىً، بإيقاظ حواس الإنسان الخامدة وعواطفه الراكدة^(٥).

وصرح أبو شادى أن الفن الرفيع – متى بلغ الذوة بإنسانيته وقيادته الجريئة الحرة – كان الرائد للتطهير والنسامي⁽¹⁾.

وقال حسن صالح الجداوى: وفالقصد الأول والأهم من الأدب عامة، والشعر خاصة، التهذيب النفساني للمجتمع... ليس الأدب وسيلة لحض اللهو والتسلية، فإن غايته الأولى التهذيب والتقويم، ولا كان ذلك والأدب» – إن صح أن يسمى أدبًا – الذي تنحصر مهمته في بث الإهام، والدعوة إلى اللهو، أو ترديد الفخر الكاذب وتصوير مظاهر الفرود في سبيل التشويق إليها» (").

وقد نادى بعملية التطهير هذه الرومانسيون الإنجليز انباعًا لأرسطو الذى اعتبرها الوظيفة الأساسية للمأساة الشعرية ويمكن التمثيل لمرقفهم بوردزورث^(A) الذى كان يرى أن الشاعر العظيم هو الذى يسمو بعواطف الإنسان ويطهرها. ويشلى⁽¹⁾ الذى كان يرى أن الشعر هو

⁽١) فصل النقد الإنجليزي ١٢٢.

⁽٢) فصل النقد الإنجليزي ٨٣.

⁽۲) دواویته ۲۸۷. الاعتراف ۱۸. د. محمد زغاول سلام ۲٤۱.

⁽٥) ١٥٨. وانظر حصاد الهشيم ١٢٧.

⁽٦) نبضايا الشعر المعاصر ١٠.

⁽٧) أنين ورنين ١٨٤، ١٩٥.

⁽A) مصل النقد الإنجليزي ١٢٢, A61 Morley.

⁽۱) الرسالة - المند ١٥٦ - ص ١٦٦. Defence ١٠٦٠

ذلك الشعاع الذي يصقل النفس ويرهف الحس ويهذب الشعور، يفعل الشعر الغنائي ذلك للأفراد ويفعل الشعر التمثيلي مثله للمجتمعات.

وليس لدى الإحيائيين ما يماثل هذه الوظيفة بل ربما لا يوجد تنبه إليها في النقد العربي القديم كله.

١٠٢ - التهذيب الاجتماعي للإنسان:

اتفق الرومانسيون على أن للشعر رسالة اجتماعية سامية يجب أن يضطلع بها. ونبه بعضهم إلى أن ذلك يجب أن يقع بشكل غير مباشر.

فقد صور عبد الرحلن شكري نفسه عندما نشرت الصحف أول قصيدة له تصويرًا يكشف لنا عن أنه كان يبعتقد - في هذه السن - أن الشعر له وظيفة اجتماعية إصلاحية تهـذيب الإنسان وترقى به: وإنى الأذكر يوم نشرت لى أول قصيدة، وقد اشتريت الجريدة التي نشرت فيها. وصرت أقرأ القصيدة مرات عديدة. وكان يخيل لى أن الحروف ترقص على الجريدة. وصرت أخبط خبط الضال في الطرق والأزقة. وكلها نظر إلى أحد حسبته قد قرأ القصيدة وأعجب بها. وكان يخيل لى أنها أحدثت أثرًا باقيًا في نفوس الناس، وأنها أصلحت من عواطفهم، وقوتها، وزادت في عظم نفوسهم، وأنها ستحدث تغييسًا كبيرًا في سنن الـوجود وأنظمته الأل

وكرر الحديث عها سماء تقوية العواطف ثانية في نفس الكتاب فقال: «إنما الشاعر الذي يملأ قلوبهم (أي الناس) بالرغائب الجديدة، والذي يقوى عبواطفهم. لأن العواطف هي القبوة المحركة في الحياة»(١).

وفي نفس السنة عبر عن هذه الآراء نظيًا في قصيدته «الشعر» فقال:

وهـ و المِّعِينُ عمل الحيما قِد يَغُضُّ مِن نَكَمِاتِها

والشمر تبور سناطع عناد عبل ظُلُمناها ويسنسيء كلُّ جريمةٍ فيبينُ عن غاياتها(١١)

يَسرُّفُمُ النفسُ سحسرُه

وقال في قصيدة «أغاريد شاعر»:

عن وهاد الحقائس

(1) الاعتراف AL.

[.] Y1 (Y)

⁽۳) دواویته ۳۳۵.

لسباء العظائم عن حفيض المفائر في العطامم من مُصِيب وعاثر يمث ألمحاذر يمث المحاذر في المحاذر وبه حَث صادر يمث الطمو ع دواة المُخاصِر يمث النقل والطمو ع دواة المُخاصِر يمث النقل بالخيال لل الورْدِ المَاتِيرِ (المَاتِيرِ المَاتِيرِ الْمَاتِيرِ المَاتِيرِ المَاتِيرِ المَاتِيرِ المَاتِيرِ المَاتِيرِ

واكتفى المازنى في «كتاب الشعر» بنقل قول هازلت: «ليس الشعراء... محدثى اللقات... فقط بل هم أيضًا واضعو الشرائع ومؤسسو المدنيات ومبتكرو فنون الحياة ه^(۱۱) وقول شلى «ما الشعر إلا موقط الأمم، وباعث الشعوب، ووسول الانقلابات في الآراء والنقاليد..ه^(۱۲). وأكد هذه الأقول أثناء نقده للمنفلوطي فأعلن أن الأدب يجب أن تكون له غاية سامية، فيدفع الأمة إلى أن تطلب الحياة الفالية الكرية^(۱۱).

وقال المقاد: «لا تتحصر مزية الشعر من الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر، لا بل ولا تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات، ولكن يعين الأمة أيضًا في حياتها المادية والسياسية... وهو منه للنفوس، وباعث لخامدها، به تتيقظ المشاعر، وتتحرك العواطف، وتؤذن بالنيضات والثورات والنهضات في الأمم»⁽⁹⁾.

وتصور أبو شادى الشعر حامل رسالة فنية هى من صعيم كيانه، وهى التى تزجيه إلى الطهور في هذه الصفحات المطبوعة، وقد تكون رسالة إلى المستقبل قبل أن تكون رسالة إلى المستقبل قبل أن تكون رسالة إلى الماصر الله أن أسمى رسالة الشاعر هى الماصر الله الشاعر هى المهوض بالإنسانية عن طريق هذا الفن الجميل، فهو مربّ جليل يقدر (اللغق اللفى) أثره الله الماصلام قبل المنافرة... كان الرائد للركات الإصلام (٨).

⁽۱) دواویته ۳۶۸.

⁽٢) الشعر ٤. دس المام مست

 ⁽٣) الشعر ٥. Defence ۱۹۰۱.
 (٤) د. عز الدين الأمين ٢١٨. ساعات بين الكتب ١٩٢٠.

⁽٥) د. محمد زغلول سلام ٢٩٣. وانظر ردود وحدود ٢٦٥.

 ⁽٦) فرق العباب ب. قضايا الشعر المعاصر ٥٧. الشفق الباكي ٣٤، ٢٧٥. مشرح الأدب ١٣٤. أنداء الفجر ٨٥.

 ⁽٧) فوق العباب س.
 (٨) قطايا الشعر الماصر ١٠٤٨/. وانظر خفاجي: رائد الشعر الحديث ١٤٨/١. قطرة من يراع ٥٣. ٨٥.

ووافقهم خالد الجرنوسي إذ يقول: «إن غاية الشعر هي السمو بالنباس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم البسيطة»^(۱).

وإذا كنا قد تبينا من المازنى أنهم استلهموا هذه الأقوال من هازلت وشلى. فإن موقف وردزورث لا يختلف عن موقفهم. فقد جعل من وظيفة الشاعر أن يسمو بالقارى، وينوره ويوسع مداركه ويعلو بمستوى فهمه. كما يرقى بذوقه ومشاعره⁽⁷⁷⁾.

وهذه الوظيفة أيضًا جديدة على الشعر العربي، لم تجد ما ياتلها عند نقاد الإحياء.

١٠٣ -- الشعر والأخلاق:

أعلن عبد الرحمـٰن شكرى رأيه فى وظيفة الشعر الخلقية واضحًا وضوحًا ليس نيــه أى غموض، فقال: «إن الرغبة فى الشعر من أجل أنه شعر، لا من أجل مقصد خلقى،"^{١٢}.

ولكنه فى نفس الوقت أعلن أن الحير أمر ضرورى حين يقول: «الشاعر يعرف أن الشر محتوم. ولكنه يعرف أن من الحتم أيضًا الطموح إلى ما وراء الشر المحتوم من الحتير المحتوم ومن أجل ذلك كان كل شاعر كمائيًا. سواء أعرف أم لم يعرف»(4).

وعلى ضوء هاتين الحقيقتين يظهر أن الشمر - عنده - يجب ألا يقصد إلى الحير قصدًا مباشرًا، وألا يكون داعية ظاهرًا له، وألا يقيم على أساس ما يمرضه من خير.

وانطلاقًا من هذه الحقائق أنكر على الشعر أن يزين الباطل يقول: «هذا شكسبير ما ترك جانبًا من جوانب النفس، وهو من رحب النفس بحيث يسع الجرم والمجرم. ولكنك لا تجد فيه تزيينًا للباطل إلا على لسان أهله وصفًا لهم كما أنك لا تجد فيه وعظً مَنَّ لا يَرَى إلا جانِيه مِنَّ الحقيه(٥٠.

وأثنى شكرى على الشجاعة الحالقية وسماها الشجاعة الشعرية. ورأى أنها هي التي تدفع الشاعر إلى التعبير عها يوحى به ضميره إليه. وقد أدى فقدان بعض الشعراء لها إلى أن ينافقوا، ويقولوا مالا يعتقدون. ويفيروا أخلاقهم وآراءهم كها يغيرون ثيابهم. ولو لم يكن في فقـدان الشجاعة الشعرية شيء غير فناء شخصية الشاعر لكان خليقًا بالشاعر العبقرى أن يأنف من

 ⁽١) السياسة الأسبوعية - العبد ولا - العبادر في ١٩٢٧/١٠ - س. ٢٢.

⁽٢) المجلة - العدد ١٧٧ - ص ٥١. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٢٥٥. Morley .٤٣٥ م، ٨٧٧

⁽T) celests (T)

⁽٤) دواريته ٤٣٦. د. عمد زغلول سلام ٢٤٢.

⁽٥) دواويته ٤٣٧.

فقدانها. لكل هذا قدم شكرى المتنبى على أبي تمام والبحترى وابن الرومي، لأن نصيب شعره من الشجاعة الشعرية أكبر من نصيب أشعارهم (11.

ووقف المازق من الحس الخلقي موقفًا حاسبًا، «فليس في الأرض من ينكر فعل الشر وتأثيره الأخلاقي» (() ولذلك ربط بينه وبين الشعر برباط لا ينفصم، لأنه أساس له. قال: «فلا جرم كان الشاعر أحس الناس، وأعمقهم حكمة، وأجمهم لخلال الخير وخصال الفضل. نقول: الفضيلة والحير، ولا تخشى أن يهز القراء رءوسهم إنكارًا، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الخلقي والأدبي، ولست يواجد شعرًا إلا وفي مطاويه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة شعره ()().

ولم يقصد المازق والإدراك الخلقى الصحيح عجموعة الفضائل التي تعارف عليها المجتمع والدين، بل رأى أن نقائضها أو ما يسميه المجتمع الرذائل لا تتناقي مع الخير، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك قصرح أن الماجنين رعا كانوا أصع من المادحين المنافقين: «لا يتعجل القارئ فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الديني في الشعر. فلبس كلامنا على مادة الشعر يل على مصادره وينايهه ولا ينبغى كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عمل لا يتحول عنه. فقد كان بيرنز الشاعر الإنجليزي وأبو نواس وامرؤ القيس متقلى وجوه المياة ومظاهرها، ولكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي عظمه⁽¹⁾.

والشر – بني نظره – لا ينفى الحبر، بل قد ينتج هذا ذاك، فإنه مما لا شبهة فيه ولا ريب أن النفس الإنسانية ميدان لتلاقى الفضائل والرذائل وتلاحها، فهى عالم صغير تتصادم فيه الفرائز والملكات كما يحترب الناس في العالم الكبير، وبحر تتسرب فيه الطبائع بعضها في خلال بعض كما تتسرب الموجة في خلال الموجة وتفسيد.

ولذلك وجد أنه لا يعيى القارئ أن يلمع باعثًا خلقًا ساميًا - حتى في إفحاش الشاعر - يخرجه عن طوره. وضرب مثلًا على ذلك بابن الرومي، الذي كان - على كثرة ما في شعره من الفحش - صحيح الإدراك من حيث الآداب والأخلاق. ومن شاء أن يقدر مبلغ ما رزق من صحة الإدراك الأخلاقي، فيا عليه إلا أن يبحث عن البواعث التي دفعته. إنه لا يلبت أن

⁽۱) د أجمد عبد المسيد غراب ۲۷٤.

⁽۱) قامه عبد استيد عرب ۱۳۰۰ (۲) الشم ۱۳۰

⁽٣) ديوانه ١١٨. قبض الربح ١٥. د. عز الدين الأبين ٢١٣.

 ⁽٤) ديوانه ۱۱۸ على الرغم من ذلك وقف موقفاً متافعاً في نقد لكتاب حديث الأرساد د طه حدين (قبض الربح ١٥٦ - ٢٦) ورباً كان ذلك بسبب رغبته في النقد التي دفعة أحياناً إلى أقوال ندم عليها بعد ذلك.

يتوسم من معارضى كلامه. ويستشف من وراء لفظه. صحة ميادئه. وعظم نصيبه من سمو النفس وجلالة الروح^(۱).

وقد عقب د. الربيعي⁽¹⁷⁾ على كلام المازني بأن القيمة الخلقية التي تحدث عنها ليست قيمة أخلاقية بالمعنى الديني، كيا أنها ليست نفعية بالمعنى المادى، ولكنها قيمة أخلاقية بالمعنى الإنساني العام لأنها قيمة تعمق الحس، وتهدى الإنسانية عن طريق الرؤية الفنية الصحيحة. وهذا كله تفكير جد قريب من التفكير الرومانسي المعروف في الغرب في قيمة الشعر وهدفه.

ويخيل إلينا أن المازنى عنى صدق التعبير الفنى عن الشخصية والعواطف، مها كان موقفها مما يعتبره المجتمع فضائل أو رذائل، بدليل من مثل يهم من الشعراء وتكملة قبوله: «فيان أبا نواس أصح مبادئ وأنقى ضميرًا من البحترى، على كثرة ما تقرؤه للأول مما يروع ويخجل، وكذلك امرؤ القيس أفسطن إلى ممانى الفضيلة وأعظم رجبولة من أبي تمام وابن المعتربي الآ.

ووقف العقاد موقفًا قريبًا من موقف المازق. فالتعبير عن الشر عنده غير الشر في ذاته، ولا يجرز أن نصم شاعرًا بأنه شرير إلا إذا أعماه ولعه بالشر عن الخير وحبجب عنه الكمال. وتسامل: إذا كان الشر والجمال قد اجتمعاً كثيرًا في الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيرًا في الشعر والقنون؟ وعلى الرغم من ذلك ينهي الشاعر عن الاستغراق في الشر. لأننا إذا كنا أجزنا للشاعر أن يتخذ الشر موضوعًا في بعض الأحيان، فإننا لا نبرئه من تهمة المستخ والانحراف، حين ننظر في شعره فلا نرى فيه إلا الشر والقبع والخوف والانقباض. وعند تقول: إنه يمس هذا دون غيره لأنه محسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقرية والحياة، وخلص العقاد إلى ما خلص إليه المازني من أن النهي في هذه القضية هو الصدق.⁽³⁾.

وأشاد أبر شادى بالدور الخلقى لللشاعر فقال: «مادام الشاعر يفضل المصلحة العامة على النفع الحامة على النفع الخاص، ويجمل نفسه قدوة للكمال، ومثالاً للطهر والفضيلة، لا ينبس إلا بما يوقنسه، ولا يصرح إلا بما يفيضه عليه حسه الشريف، فإنه حقيق بأن يكون قائد النهضة الفكرية، ولا يصرح إلا بما يفيضه عليه حسه الشريف، فإنه رقيف المدارك والمشاعر، ويقوى فيها وخليق بأن يبسط على الأمة جناح السلام والطمأنينة، وينبه فيها المدارك والمشاعر، ويقوى فيها

⁽۱) حصاد الحشيم ۲۲۱. ديانه ۱۱۹.

⁽٢) في نقد الشعر ١٥١.

⁽٣) ديرانه ١١٨.

⁽٤) فصول من النقد عند المقاد ٢٧٤ ~ ٢٧٦. عياس المقاد ناقدًا ٢٢٣ – ٢٢٩.

عاطفة الوطنية وحب الحير ونيذ الشروري^(١) غير أنه كان صريحًا فلم يجعله من وظأنفه، فقال: «هو لا يعنيه أصلًا أن يخدم النزعات الحلقية ولا غير الحلقية بشعره. فهذه وظيفة إضافية قد يؤديها الفنان، ولكنها ليست مهمته الأدلى ولا الأخيري^(١). بل إنها قد تفسد الشعر^(١).

من هذا نرى أن الرومانسيين أجموا على أمرين: الأول الصدق. وأنه هو وحده معيـار التقييم. والأمر الثانى أن الشعر له وظيفته الأخلاقية. وأن تخفف العقاد فيها كثيرًا.

ولم تكن هذه الوظيفة من ابتكار الرومانسيين. فقد نـادى بها الإحيائيون قبلهم. قـال الهارودى: «لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه المواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الفاية التي ليس ورامها مسرح الأ. وعاب أحد محرم الشعر قبله فقال: «كان الشعر في مصر إلى عهد قريب جدًّا بعيدًّا عن أصول الأخلاق بعده عرب سنن الحياة الهاري.

ولكن الرومانسيين الإنجليز جميمًا اعترفوا بوظيفة الشعر الخلقية وأفاضوا في الحديث عنها، بهدًا من وروزورث^(۲) ثم يأتي كولردج^(۲) وشل^(۱۵) وهازلت^(۲)، وأخيرًا يأتي باثيو أرنولد فقد كان يرى أن دور الشاعر – في المجتمع المفتوح الذي اتسمت فيه دائرة التربية – دور تربوى، يقوم على إرشاد الإنسانية وهدايتها^(۱۱).

١٠٤ - الشمر والدين:

وقع اختلاف كبير في موقف الرومانسيين عامة من الدين. فمنهم من اتهمهم بضعف الإيمان بل، وصل يهم الأمر إلى اتهام بعضهم بالإلحاد، كما فعلوا مع شلى. ولكن أحدًا من الشعراء الرومانسيين لم يجهر بالكفر، بل جهروا بأنهم يؤمنون باقه، غير أن أقوالهم جلية في أنهم لهم

⁽۱) تطرة من براع ٦٩.

⁽۲) الينيوع بد الشفق الباكي ۱۳۲٥.

⁽۲) مسرح الأدب ۲۳، ۲۲۲.

⁽٤) ديوانه ١٣/١. شعراء مصر ١٤٢. د. أنس داود: رواد التجديد ١٧.

 ⁽۵) ديوانه ١/٤. تطور النقد المربي ١٤١.

⁽٦) فصل النقد الإنجليزي ١٢٣.

⁽٧) تصل النقد الإنجليزي ١٢٤. سيرة أدبية ٥٤، ٧ ٦٦. B.L ،٦٦ ٧٧، ٧٧.

۱۱ عصل انصد او مجبوره ۲۰ ۱۸ ۱۸ ۱۸ انظر بجلة أبولو - يناير ۱۹۳۶ - ص ۲۹۱۹ د عمد التوس طبيعة (A) فصل التقد الإبجليزي ۱۲ ، ۱۲ ، ۱۲ انظر بجلة أبولو - يناير ۱۹۳۶ - ص ۲۹۱۹ د عمد التوس طبيعة الفن ۱۲ ، Defence

⁽٩) قصل للنقد الإنجليزي نفس المرجع ٨٦. ٨٨.

⁽۱۰) د عمود الربيمي ۵۲.

نظراتهم الخاصة فى الإيمان بلق التي تخالف النظرة السائدة. وعلى أية حال لا شأن لنا بإيمانهم أو كغرهم، وإنما يهمنا تصورهم للعلاقة بين الشعر والدين.

وانهرى شكرى يرد على من أذاع بين الناس أنه على غير هدى ووصمه بالجهل والثباء أو الحقد والحسد. قال: «فليس التساؤل والامتعاض من مظاهر الشر، قلة فى الإيمان، بل إن ذلك غاية الإيمان... فالإيمان باقه والحير ضرورة وحاجة لمظم الشر والشقاء..»^(أ).

ويؤكد المازنى على أنه ليس أظهر في تاريخ الشعر ولا ألفت للنظر من علاقته بالدين. فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة والآسال الحارة. وليس جنوح الشعر في عصور المدنية عن وظيفته المقدسة إلا في المظاهر (٢).

والصلة بين الدين والشعر هي في أن غايتها كانت ولا تزال واحدة، وهي السعو بالناس إلى منزلة لا تبلغهم إياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة، ولكن ذلك لا يجعلها شيئًا واحدًا، فهناك اختلافات بينها، خاصة في طرق الوصول لفي كان منها إلى الفاية الواحدة، فالشعر يصل عن طريق الجمال، ووسيلته إليه العواطف والإحساسات التي تؤدي إلى تطهير الروح. والدين يصل عن طريق مراسم العبادة. حقًّا قد يستمين بالعواطف، ولكنه أبدًا يستمين بالعقل ويخاطبه أكثر مما يخاطب المواطف.

وعلى الرغم من ذلك حذر المازفي القارئ أن يحسب أنه قصد إلى إظهار الإحساس الديني في الشعر، أو أنه يلزم الشاعر أن يكون صاحب مبدأ عملى لا يتحول عنه. فهو في حديثه لم يعن الأديان السماوية المعروفة، وإنما عنى ما سماه والفكرة الدينية». وعرفها بأنها روح العصر أو كل فكرة عليها مسحة من الصبغة الدينية، التي هي قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدير اللانهائية تديرًا جديدًا، أو إلى مظاهر جديدة في صلاتنا الاجتماعية. ولم يجد مائما من تسمية هذه الأفكار الاجتماعية بالدينية، لأن غايتها النهوض بالفرد والمجتمع.

وقد عقب الزبيدى (٢٦ على هذه الآراء بأن المازنى اقتضى فيها آراء المفكر الألمانى فشته Fichte كها تبرزها مقالة كارليل «The State of German Literature» الذى عرفه المازنى وترأ له.

وربط العقاد بين الشعر والدين. ورأى أنها يسعيان إلى غاية واحدة كها فعل المازني. غير أن

⁽۱) دراویته ۵۰۵.

 ⁽۲) الشعر ۳۹ - ۶۲. قبض الربح ۱۰. د عز الدين الأمين ۲۱۲. د محمد زغلول سلام ۲۵۶.
 (۳) ۱۵۵.

^{70.}

الفاية عند الناقدين مختلفة. قال المقاد بعد أن صرح أن الشعر تعبير عن النفس: «التعبير الذى عنيناه هو كشف المكتون، وتوضيح الأسرار، وتمثيل الحفايا في صورة تخرجها من عالم الحفاء إلى عالم النور. وهنا الملاقة الوثيقة بين أعمق أعماق الدين وأعمق أعماق الأدب. هنا الملاقة بين استطلاح أسرار الوجود وبين معرفة النفس ومعرفة الإفصاح عن معانيها، والإيانة عن أشواقها بلسان الأدب أو يلسان الفن على التعميم. فكل تعبير يتطوى على سر موضع مكشوف. وأى سر أعمق من سر الوجود، وأحوج منه إلى التعبير والتقريب والإلحاح بعد الإلحاح في الاستطلاع، ذلك ما أردناه حين قلنا: إن الصومعة قريبة من الروضة الأديبة. وذلك هو التعبير عن النفس بمنى إثبات الملاقة بينها وبين الحقائق الكبرى»(١).

ولهذا السبب قال أيضا: «مزاج التدين ومزاج الأدب والفن يلتقيان في الحس والتصور والشمور بالفيب. وربما كان (وعي الحياة) شعبة من (وعي الكون) أو من (الوعي الكوني) الذي يتعلق به كل شعور بعظمة العالم وعظمة خالق العالم. والوعي الحيوى مصدر الشعر، والوعي الكوني مصدر الدين»⁽⁷⁾.

ووقف أبر شادى من الدين موقفًا يشوبه الغموض. فقد جهر بأن على الشاعر أن يكون من أعلام الإعان (⁽⁷⁾، ثم قصر ذلك - تميا يبدو - على المسلمين، إذ قال: «من الحقائق التي لا يجوز إنكارها أن الأدب المربي مرتبط بالدين الإسلامي.. بيد أن الشاعر ليس إمامًا دينيًّا، وإن كان من وجهة أخرى مطالبًا في الشرق بأن يعتبر الدين من المشخصات القومية لأمته (⁽³⁾).

واتفق خالد الجرنوسي مع العقاد إلى حد اتفاق عبارتيها في الجملة، قال: «إن غاية الشعر هي السمو بالناس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم السيطة، ولكن وسيلة الشعر إلى ذلك من طريق الجمال الذي يستمين بجماع ما في العقبل الإنساني من حس وإدراك وتصور وعواطف، ويطمع إلى حيث يكشف هذه النواحي المجهولة من الحواطر والآلام والأفراح... ومن أجل ذلك كان الشعر دينًا لبعض الشعوب، لأنه في الراقع يؤدى وظيفة الدين التي هي تهذيب الطبائع الإنسانية، وتمهيد الحياة العملية، ووضع الأساس للخلق الحي، وتركيزه في تربة خصبة من النفس البشرية، ثم تأويل الفكرات التي تكد ذهنية المجتمع، وتخفيف مصاعبها، واقتراح الحلول لفض مشكلاتهاء (6).

⁽۱) ردود وحدود ۳۱، ۵۵. يسألونك ۳٤. د. محمد زغلول سلام ۲۹۳.

 ⁽۲) أنا ۱۵۲.
 (۳) قضايا الشعر الماصر ۷۰.

⁽٤) الشفق الباكي ٤٧.

 ⁽۵) السياسة الأسبرعية - العدد ٧٩ - الصادر في ١٩٢٧/٩/١ - ص ٢٢.

والظاهرة الغربية أن نجد المفكر الواقعى الاشتراكي يكتب مقالة يستمير فكرتها وعنوانها من شلى. فيجمله والأدب دين والأدباء كهنته». ويقول: «إننا نطالب الأديب في أيامنا بما كنا نطالب به الكاهن أو الإمام في القرون الماضية»^(۱).

والملاقة بين الشعر والدين أمر اعترف به الرومانسيون الإنجليز اعترافاً صريعًا، كها رأينا. فقد رأينا الشاعر - عند كولردج (٢٦ - إنسانًا مندينًا خيرًا شفوفًا بنامل أسرار الكون التي تحدث عنها المقاد، ورأينا هازلت (٢٦) يقرن الإحساس الشعرى بالديني من حيث ارتباطهها باللانهائي واللا محدودة ويرى الشعر يرقى بالمقل إلى مستوى السعو الروحي، يضاف إلى ذلك أن آرنولد (٤٤) كان يرى أن الجانب الشعرى غير المحس أقوى عنصر في الدين.

١٠٥ - التعليم والوعظ:

اتفق كثير من الرومانسيين المصريين والإنجليز على أن من وظائف الشعر التعليم والوعظ، حتى وصف بعضهم – مثل ورجزورث وشلى- الشاعر بأنه معلم (٥٠) وعلى الرغم من ذلك أجمعوا على كراهية الشعر التعليمي، الذي يهدف إلى التعليم والوعظ المباشرين. وتصوا على أن ذلك يجب أن يتم بطريق غير مباشر.

فالشعر - عند شكرى - يجب ألا يلبس ثوب العظة (١٦).

وقال أبو شادى قولة وردزورث وصلى فوصف الشاعر بالملم الخطيب المرشد (٧٠). وعلى الرغم من ذلك تمسك بألا يصدم التعليم والإرشاد القارئ، وقال: «إذا أصبحت مشل هذه المرامل (الخلقية) دوافع فنية صريحة عنده فسد فنه حتباً. فإن الفنان يجلو لنا فنه ولكنه لا يصبح ولا يعلن عن دوافعه الخلقية والوطنية وأمثالها. يل هي تعلن عن نفسها إعلاناً هادئاً يلميح من خلال العمل الفني ولا يغطيه... فلا غبار إذن على فائدة الشعر إذا جامت عفوًا، وكل شعر عظيم له فائدته التقافية ولو كان في أصله لحوًّا، لأن العبرة بنبعه الفني الحالص»(٨).

⁽١) الأدب للشب ١٢، ١٠٥ - ١١٠.

⁽٢) فصل النقد الإنجليزي ١٢٤. وانظر سيرة أدبية OV B.L .07.

⁽٣) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص ١٠٣٥.

 ⁽٤) الرسالة - العدد ٤٧٤ - ص ١٠٣٥.

 ⁽۱) ۱۷٤ Defence (۱).
 (۱) د محمد زغاول سلام ۲۳۳.

⁽V) د محمد عبد المتم خفاجي: رائد الشعر الحديث ١٤٤/، ١٥٢.

⁽٨) اليتبوع ب. مسرح الشعر ١٣٦.

وقال على أدهم: «الأشعار التي تتضمن الرعظ والنصائح، وتستنفر الناس للفضيلة، وتزعم عن الرذيلة، هي نوع من الوعظ وضرب من التبشير. وأصحابها الصالحون يحاولون إنقادنا من حبائل الشيطان ومهادى السوء. قلهم ثواب عند الله وأجر عظيم في مستقر رحمته، لحسن المقصد وسلامة النية. ولكن الفن لا يجازيم على مجهودهم لأنهم لم يلتمسوا بها وجه الفن. وأمثال هذه الأشعار شواهد في السلوك ومتون في الأخلاق، كما أن ألفية ابن مالك متن في النحو، وإن كانت منظرمة شعرًا. وللفن وجوده الخاص وشخصيته المستقلة. والفنان الذي يحاول أن يستدرجنا على غرة ليُسمعنا دروسه الأخلاقية ومحاضراته عن الفضائل والرذائل نسميه واعظًا. وليست الفنون والآداب منابر للوعظ ولا أندية للتبشير. ومن العبث أن ينازع الشعراء رجال الوعظ وظيفتهم ويضيقوا عليهم سبلهمه. (أ)

ولم يكتف المقاد بعيب ذلك النوع من الشعر، أو نفيه من مملكة الشعر، وإغا وضح للشاعر الطريق الفق، الذي يستطيع أن يصل به إلى غايته التعليمية، أو الوعظية دون أن يعبيه أحد. فقال و فللشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة، ودعاة الاجتماع ولليقظات النفسية مسالك ومسارب لا تستدل عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة، ويتحدث بها اللاغطون بالمرضوعات اليومية. فقد يعلمنا الشاعر حب المحال فيعلمنا الثورة على الظلم والطفيان، لأن النقس التي تفقد جمال الحياة تضيق بها معيشة الإسر والمذلة، فتقتحم العوائق والسدود، وتنشد السعة والارتفاعه (أ).

فإذا انتقلنا إلى النقاد الانجليز وجدنا وردزور⁽⁷⁾ يدخل المعاير الخلقية وغيرها في معايير تقييم الفن، واتخذ وجهة نظر تعليمية، وإن كان على وعي بأن الشعر لا يقتصر هدفه على غرس مبادئ الاخلاق فحسب. ووجدنا كواردج⁽¹⁾ يقول عن الأعمال المنظومة لهدف تعليمي، إنجا لا تستحق أن تسمى قصائد، لأنها لا تحدث متمة فنية. ووجدنا شلى (أ يؤكد أنه ييفض الشعر التعليمي، ويرى أن الشاعر يجب ألا يعبر صراحة عن مفهومه للخير والشر، وألا يجعل شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقي. وفي نفس الوقت لا يسجب هذا البغض على الأعمال الشعرية،

[.] (١) المقتطف - نوفسير ١٩٣٨ - ص ٤١١.

⁽۲) ساعات بين الكتب ۱۲۰. وانظر ۱۲۳. د. ماهر حسن فهمی: حركة البعث ۱۸۶.

 ⁽۲) قسل التقد الإنجليزي ۱۲۳ – ۱۲۶. غيرتون هول ۱۸.

 ⁽٤) الثقافة - المدد ٩٣ - ص ١٩٦. سيرة أدبية ٢٤٧، ٣٧٣. LB ٧٤١، ٢٧٧.

⁽٥) فصل التقد الإنجليزي ٩٢. وانظر د. محمد النوجي: طبيعة الفتان ٤١.

ذات التأثير الخلقي إذا كان هذا التأثير وليد تعيير شعرى أصيل. ووجدنا هازلت^(١) يعلن أن الشعر ينهم من كيان الشاعر الحلقي والفكرى ويصقله.

...

تكشف لنا المناصر التي تندرج تحت موضوع «وظائف الشعر» أن الإحيائيين والرومانسين اتفقوا على وظائف التمبير عن الإحساس (۱۹)، والتوصيل الماطفى (۱۹۸)، والإمتاع الفئي (۹۹)، وعلى أنه يؤدى وظيفة خلقيةً دون أن يتمعد ذلك (۱۹۳)، وإن كان الاتفاق واضحًا وشبه تام في الوظائف الثلاث الأولى، والخلاف واضح في الوظيفة الخلقية حتى بين الرومانسيين أنفسهم. وانفرد الرومانسيون يبقية الوظائف لأنها كانت من اكتشافهم.

وتكشف لنا هذه المناصر أيضًا عن شدة اهتمام جميع المصريين والإنجليز من الرومانسيين بوظائف الشعر، والخوض فيها. والذلك يتردد ذكرهم جميًا عند التعرض لدرس تلك العناصر بل أضفنا إلى نقادنا الأربعة نقادًا آخرين هم: د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل وخالد الجرنوسي، كل منهم في ثلاثة عناصر، وكل من حسن صالح الجمداوى وإبراهيم ناجى في عنصرين، وكل من خليل مطران وأحمد ضيف وأحمد أمين وعلى أدهم في عنصر واحد.

وتعدى تأثير الرومانسيين إلى رائد الاشتراكية سلامة موسى. فأخذ من شلى ووردزورث القول بأن الشعر معلم، وهو قول يتفق مع الاشتراكيين بل يصر عليه الاشتراكيون أكثر من إصرار الرومانسيين.

وتعدد ظهور توماس أرنولد مع الرومانسيين الإنجليز الأربعة.

وقد أدى هذا الاتفاق في مجموع الآراء إلى تمنر التفرقة بين رأى كل منهم ورأى زميله. وأدى هذا يطبيعة الحال إلى تعنر القول بأن هذا الناقد بالذات من النقاد المصربين تأثر بذاك الناقد بالذات من النقاد الإنجليز، إلا في حالات خاصة، وجدت قرائن تسمح بهذا التحديد. فإن قول أبي شادى بأن الشعر نقد للحياة، إنما هو ترجمة للقول المماثل الذى قاله أرتولد (٩٧)، وقوله بأن الشاعر معلم ترجمة لقول مماثل عند شلى ووردزورث، وإعلان العقاد أن الشعر باب السعادة يمكن تتبعه في مجموعة من الأقوال المأثورة عن وردزورث وهازلت وشلى. أما المازن في الحديث عن صقل الشعر للنفوس فقد أعلن صراحة أنه ينقل عن هازلت وشلى (١٠٠).

وتكشف العناصر التي عالجناها في هذا الفصل عن أن النقاد الرومانسيين اتفقوا على أن

⁽¹⁾ فصل النقد الإنجليزي ٨٦، ٨٨. ·

الشمر لا يؤدى وظيفة واحدة، بل مجموعة من الوظائف، بل قد يؤدى جميع الوظائف التي تحدثوا عنها. ومن ثم كان رفضهم لبحض الوظائف مثل رفضهم العبث والتسلية وإزجاء الفراغ (٩٢). ينصب على أنه رفض أن تكون هذه الوظائف وحدها ومنفردة هي وظيفة الشمر، ولا مانم عندهم أن توجد مقرونة بوظائف أخرى تخفف من غلواتها.

ووقف الرومانسيون الإنجليز والمصريون موقفًا واضحًا محمدًا في أكثر الوظائف. غير أن موقفهم فقد كثيرًا من وضوحه في قضية ارتباط الشعر بالأخلاق وبالدين (١٠٣. ١٠٤). فتشميت يهم الطرق، واختلف ما عرف من حياة بعضهم عما ورد في أعمالهم الشعرية، وغمضت بعض أقوالهم.

وأخيرًا اتخذ وردزورث وشلى قضية التطهير التي نادى بها أرسطو فى المأساة من الشعر التمثيل، واعتبراها إسدى وظائف الشعر الغنائي بما لم يقله أرسطو (١٠١). وسار نقادنا على درب الناقدين الإنجليز وجعلوا من صقل النفوس وتهذيب المواطف وظيفة للشعر الغنائي.

٣ - الوحدة العضوية

مقدمة:

أجمع المؤرخون للأدب المصرى الحديث على أن من مزايا حركة التجديد الرومانسية «الوحدة المضوية للقصيدة».

فاو رجمنا إلى ناقد الإحياء الشيخ حسين المرصفي لوجدناه تقبل رأى ابن خلدون الذي سار في ركب النقاد القدماء، ونادى با نادوا به من «وحدة البيت» واستقلاله وتوزيع القصيدة على عدة موضوعات، مع مراعاة حسن التخلص من موضوع إلى آخر، وحكم بأن ذلك من سمة الشعر الجيد. قال نقلا عن ابن خلدون: «هو كلام مفصل قطنًا قطنًا، متساوية في الوزن، متحدة في المرف الأخير من كل قطمة، وتسمى كل قطمة من هذه القطمات عندهم بيتًا... وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما يعده. وإذا أفرد كان تأمًا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت أفرد كان تأمًا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثافي، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الريداء وعساكره..» (١) وأكد ذلك أكثر من مرة قال في إحداها: «الشعر "لا تكون أبياته إلا كذلك» أى مستقلًا كل واحد منها! (١).

وعلى الرغم من ذلك غفر للقصيدة الجميدة التي قد تجبرها الظروف على الربط بين أبياتها برباط نحوى. فقد عقب على قول ابن خلدون السابق بقوله: «وما ذكر من انفراد كل بيت بمناه عن سابقه ولاحقه، إنحا هو في صفة جيد الشعر، كأنه لم يعد غيره شعّرا. على أنه ربجا

⁽١) الرسيلة ٢/٤٦٤. الترات ألتقدى ٤٧.

 ⁽٢) الوسيلة ٢/٤٦٨، ٤٦٩. التراث التقدى ٤٧.

أرجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه. ألا ترى أن ذلك لم ينقص من حسن قول عمر بن أبي ربيمة:

لين هندًا أَنْجَزَنْنَا ما تُعدُ وشَفَت أَنفسَنا عِمَّا تَجِيدُ واستبعث مردةً واحدةً إنما العاجزُ مَنْ لا يَسْعِدُ زعموها سَالَتُ جاراتِهَا وتَعربُ ذاتَ يحوم تَبْسُودُ أَكِي يَعْتَمِد؟ أَكِيا يَنْعَتْنِي تُبْصِرنَنِي عَمْركُنُ اللهَ أَم لا يُتْتَمِد؟ وَعَد قان لها: حُسَنٌ في كلَّ عين مَنْ تَود حَسَدًا حُسَنٌ في كلَّ عين مَنْ تَود حَسَدًا حُسَنٌ في كلَّ عين مَنْ تَود حَسَدًا حُسَدًا حُسَدًا كان في الناسِ المَسَدُ

لا أراك تشك فى أن هذا الشعر بالغ من الحسن غاية ما يمكن. ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذ كان المحنى مستدعيا ذلك»(١).

وجاء أحسن ما قاله في ترابط الأبيات في تقريظه لقصيدة البارودي التي مطلعها:

تَلَامَيْتُ إلا ما يُجِنُّ ضميرُ ودَارَيْتُ إلا ما يَرْمُ زفيرُ

فقد قال بعد أن انتهى من شرحها وتحليلها: «انظر - هداك اقد - الأبيات هذه القصيدة، فأفردها بينًا بينًا تجد ظروف جواهر، أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف. ثم اجمها وانظر جمال السياق وحسن النسق. فإنك لا تجد بينًا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يحكن أن يكون بينها ثالث. وأكلك إلى سلامة فزقك وعلو همتك، إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال، لتتبع فلم الطريقة المثلي»(").

وقد عقب د. محمد مندور على هذا القول بما رفع قيمته، فقال: «وهذه العبارات - وإن تكن تقريظًا خالمًا - إلا أننا نحس فيها بشيء يعتبر جديدًا كل الجدة في عصر الشيخ حسين. وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة، وأنك لا تجد بيئًا يصح أن يقدم أو يؤخر... فمثل هذا النقد لم تسمع به في نقدنا الأدبي المحاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن، عندما رأينا الأستاذين المقاد والمازفي يطالبان متأثرين بالشمر الغربي بوحدة القصيدة العضوية، وتنسيق تصميمها، حتى رأينا الأستاذ المقاد ينقد قصيدة شوقى في رئاء الزعيم مصطفى كامل نقدًا لاذعًا، ويستخدم في هذا النقد تفكك القصيدة، وانعدام النسق فيها، يحيث استطاع الناقد أن

⁽١) الوسيلة ٢/٤٦٤. رواد التجديد ٤٧. التراث التقدى ٤٨، ٥٣.

⁽۲) الوسيلة ۲/٤٧٩.

يقدم ويؤخر كيفها شاء من أبيات القصيدة، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة»(١).

ولحسن الحظ لدينا اعتراف صريح من ناقد من أوائل الثقاد الذين تحدثوا عن الوحدة الصوية للقصيدة. فقد اعتراف شكرى في رسالة من رسائله إلى د. أحمد عبد الحميد غراب بأنه أخذ هذا التصور من الأدب الإنجليزى، وإن كان عارفًا بوجود غاذج منه في الأدب العربي. قال: «وحدة القصيدة أخذته عن الشعر الإنجليزى. ولكنها موجودة في الشعر العربي أيضًا في تصائد الوصف خصوصًا، وفي كل قصيدة تقتضى الوحدة. وهي موجودة في الشعر الإنجليزى . أيضًا في كل قصيدة تقتضى الوصف والقصص وغيرها»(").

وأكد التصور في رسالة أخرى، وأضاف غاذج إنجليزية تفتقد الرحدة وغاذج عربية فيها وحدة، قال: «يكتني أن أستشهد وحدة، قال: «يكتني أن أستشهد بألف قصيدة عربية بها وحدة القصيدة. ويكتني أن أستشهد بقصائد إنجليزية ليست فيها وحدة، مثلاً قصيدة «رسالة عن الإنسان» لإسكندر بوب من الشمى الشمى Didactic (تعليمي)، لا أعرف أين تكون وحدة القصيدة. ففيها كلها وعظ وآداب من الشرق إلى الغرب وقصيدة «رئاء البصرة» لابن الرومي لما فتحها زعيم الزنج، ألبست كلها وحدة من أول بيت لاّخر بيت?".

ويكفينا هذا الاعتراف وإعلان أكثر الدارسين أن من تحدثوا عن الوحدة العضوية من النقاد إغا استلهموا كلامهم من كولردج، ويكفينا أيضًا لمعرفة أن عبد الرحمان شكرى لم يحسن فهم الوحدة العضوية. فعديثه عن الوحدة في الشعر العربي ينطبق على وحدة الموضوع أكثر مما ينطبق على أية وحدة أخرى، كما يظهر واضحًا في حديثه عن قصيدة «البصرة» لابن الرومي. ولننتقل إلى العناصر التي تندرج تحت هذا الموضوع.

١٠٦ - عيب التفكك:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على عيب القصيدة التي لا تتلاحم أجزاؤها في كل واحد، وطبق بعضهم هذا المبدأ على شعراء معينين، أو قصائد محددة.

قال خليل مطران يعيب القصيدة العربية القدعة والقصيدة الحديثة التقليدية: ومنذ هذا

⁽١) النقد والنقاد الماصرون ٢١. د. عز الدين الأمين ٢١. التراث النقدي ٤٧.

⁽۲) عبد الرحمنن شكرى ۲۷۷.

⁽٣) نقس الوضع.

المهد (صدر الإسلام)... أخفى على الشعر تحوله عن الفاية الشريفة التى خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو وأمثال هذه الأغراض، في قصائد لا ارتباط بين معانيها، ولا تلاحم بين أجزائها... ورعا اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد المناحف من التفائس. ولكن بلا صلة ولا تسلسل. وناهيك عها في الغزل والثناء وشكوى المهو... من المواضيع التي لا يضمها موضع إلا تتشاتم وتتلاكم، وتتناهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السباء والأرض. ولولا اختيار الألفاظ وحسن الأسلوب وبدائع الصور التركيبية، وكذلك لولا مؤالفة أذهان العرب لصيفة القريض وتركيه من هذه القدّب المتنافرة... لكان مثلنا الآن عند مطالمة الكثير من شعرهم مثل الأجانب، الذين - إذا ترجمت لهم وجردت من تحلياتها عند مطالمة الكثير من شعرهم مثل الأجانب، الذين - إذا ترجمت لهم وجردت من تحلياتها اللفظية - حارت بها - بصائرهم، وكذبت ظنينهم أبصارهم، لتناقض أسباعا وتناكر وجوهها، ولتساءلوا وهم لا يهتدون إلى حل يصع السكوت عليه: أين الرابطة بين قول الشاعر مثلاً:

أيًا لائمى إنْ كنتَ وقتَ اللوائمِ علمتَ بما بِي بين تلك المَسائمِ وما يليه من الأبيات الغرامية؟ه(١٠).

وعقد المازق موازنة بين القصيدة العربية والقصيدة الغربية من حيث الوحدة، ثم عاب العربية بالتفكك والتخفف، قال: «قد كان من أول دلائل التجديد في الشعر المصرى أن عدل الشعراء عن اعتبار البيت وحدة قائمة بذاتها، وكلامًا تأمًّا مستقلًّا عما عداء... وقد كان من انتائج ذلك أن خلا الشعر المصرى من التفكك الذي كان من أظهر عبوب المقلدين. ولولا ذلك لم استطاع الشعر المصرى أن يتزحزح عما كان يلزمه إياه جود المقلدين وعبث المتكلفين. وكيف كان يسع الشعر أن يتقدم أو تدب فيه الحياة لو أنه بقى مجموعة من الأوصال المفككة والأشلاء المحمدة ة 37".

ولما كان إلىقاد الناقد الذى افتخر بأنه هو الذى بدأ الحديث عن الوحدة العضوية. ودافع عنها وفسرها إلى أن توطدت فى الذهن العربي، فقد أفاض الحديث عنها وردده فى كثير من مقالاته وكنبه، وكثرت العناصر التى التفت إليها واتسع مجالها.

وعرف التفكك بأن تكون القصيدة مجموعة مبددة من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة ُ غير الوزن والقافية. ووصم ذلك بأن ليس الوحدة العضوية الصحيحة. إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى. فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض والروى

⁽١) المجلة المصرية ~ ١٦ يونيو ١٩٠٠ – ص ٤٢. التجديد في شعر خليل مطران ١٤٣. الترات النقدي ٩٨.

⁽٢) حصاد المشيم ٢٣. صندرق الدنيا -٢٢٠.

وحدة معنوية. جاز إذن أن ننقل البيت من قصية إلى مثلها. دون أن يخل ذلك بالمنى أو المرضوع. وهو ما لا يجوز^{(۱۱}).

وعاب القصائد المتفككة ونزل بها إلى أحط الدرجات قال: «متى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة، بل هو كأمشاج الجنين المُخذَج، بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنية، لا يتميز لها عضو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة... وإذ كان ذلك كذلك، فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المُهيل، لا يغير منه أن تجمل عاليه سافله أو وسطه في قمته (٢)

ولم يكتف المقاد بهذا النقد النظرى للنفكك بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطبقه على إحدى قصائد أحمد شوقى. ووقف وقفة طويلة عند ترتيب أبياتها. وأعلن أنه ترتيب غير حتمى، فيمكن ترتيبها على عدة أنحاء أخرى دون أن تفقد القصيدة شيئًا من معانيها أو قيمتها^(٧).

واشترك في عيب هذا النوع من القصائد أغلب النقاد، قال: د. أحمد ضيف مثلاً بعد أن حلل إحدى القصائد الأندلسية: وهذا خلط في تركيب القصيدة، ولكنه خلط معهود عند شعراء العرب، فالقصيدة من هذه الوجهة من الشعر الجميل الله أن فلم يقف موقفًا حاسًا إلى جوار رأيه. وقال حسن صالح الجداوى: «كاعيب على بعض شعرائنا تفكك منظرمهم» (قال إسماعيل مظهر وهو يتقد أحمد شوقى: «على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى تقدس آخر قد نراه أنكى من النقص الأول. فإن أكثر قصائد شوقى المشهورة بين الناس عبارة عن أيبات لا يجمع بينها من شيء إلا أن شوقى ناظمها. فالقصيدة عند شوقى عبارة عن حلقات منفصلة غير متصلة، وليست كلًا واحدًا متلائم النواحي، مترابط الأجزاء (١٦)، ثم قصل ما قمله المقاد، وغير ترتيب أبيات إحدى قصائده ليبرهن على صدق دعواه، وقال د. محمد حسين هيكل وهو يرصد محاولات الشبان في التجديد الشعرى وبعب عليها بعض القصور:

 ⁽۱) الديوان ۱۳۰ قصول من النقد ۷۹ د. عز الدين الأمين ۱۷۳. أبولو ۱۰۷ د. ماهر حسن فهمی: الذاهب
 النقدية ۱۹۳ وحركة البحث ۱۹۳ عبد عبد النفي حسن: المقاد وقضية الشعر ۸۷.

 ⁽٢) الديوان ١٣٠، ١٣٢، عباس العقاد ناقدًا ٤١١. فصول من النقد ٨٠. د. محمد زغلول سلام ٣٣٣.
 (٣) الديوان ١٢٠ – ١٤١.

⁽٤) بلاغة المرب في الأندلس ١٤٢. د. عز الدين الأمين ٣٢٠.

⁽٥) أنين ورنين ١٩٢.

۱۳ من ۱۹۲۷/٤/۳۰ من ۱۳ - السادر في ۱۹۲۷/٤/۳۰ - ص ۱۳.

ووهى لما توفق إلى الحروج بالشعر من هلهلته التي تجعل أكثر قصائده وليس بين البيت فيها وما يعده صلة..»(١).

فإذا عدنا إلى كولردج الذي يجمع مؤرخو التقد على رد فكرة الوحدة المضوية إليه، تجده حقّ يذهب إلى أن أسمى درجات الجمال أن نرى المتعدد منسجيًّا في وحدته (٢٠) بل تذهب إلى أن أسمى درجات الجمال أن نرى المتعدد منسجيًّا في وحدته (٢٠) بل تذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إن ما قام به المقاد وإسماعيل مظهر من اللمب يترتيب أبيات قصائد أحمد شوقى مستلهم من أحد أقوال كولردج الذي صرح فيه بأثنا لا نسطيم أن تغير كلمة بأخرى، أو أن نغير موضع كلمة في أعمال شكسيع وملتون، دون أن نفسد العمل الفي نفسه الذي يقم ذلك فيه (١٠).

١٠٧ - تسمية القصيدة للفككة:

أنكر المقاد على العمل الشعرى الذي لا تتوفر له الرحدة العضوية أن يسمى قصيدة، وإتما هو عدد من الأبيات المتجاورة. قال وهو يتلاعب بترتيب مرثاة أحد شوقى لمصطفى كامل: وتقريرًا لذلك نأق هنا على القصيدة كما رتبها قاتلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد حد الابتعاد عن الترتيب الأول، ليقرأها القارئ المرتاب، ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتقة لا روح لها، ولا سياق، ولا شعور ينتظمها ويؤلف ينها ها.

ووافقه أبر شادى فقال: «فقد لا يكون النظم المهلهل المترنح شعرًا بأى حال حينا يكون النظم المركز زاخرًا بسوالم من الفكر والخيال والماطفة منظمة كانتظام الذرة وانسجام جزئياتها «(٥).

ويتفق هذا القول مع قول كولردج: «إن النقاد الفلسفيين لكل العصور قد اتفقوا على التأكيد بأن الأبيات الجميلة منفردة جاءت أو مزدوجة ليست قصيدة، وإن القطعة المفككة التي لا تروقنا أجزاؤها ليست قصيدة معترفًا جا كذلك» (أن يد بالاتفاق هنا الاتفاق في العبارة

⁽١) ثورة الأدب ٦٠.

⁽٢) مقدمة في نظرية الأدب ٢٠٢.

⁽٣) نصل النقد الإنجليزي AY.

⁽٤) الديوان ١٣٧. مياس المقاد ناقدًا ٤١٧.

⁽a) الثقافة – السد ٧٢٥ – ص ٩.

 ⁽٦) الن ثبت ١٠٠٠. التقافية - العدد ١٩٣ - ص ٩٨٧. سيرة أدبية ٣٤٨. م. ١٤٨ - ١٤٨. د. ماهر حسن نهيم: المذاهب التقابية ٩٧.

أيضًا فإنهم اتفقوا في العنصر السابق على عيب القصيدة المفككة. أما في العنصر الحالى فقد اتفقوا على عدم جدارة هذا النوع من الأعمال الشعرية باسم القصيدة.

١٠٨ - الحكم على الأبيات منفردة:

اتفق الرومانسيون على اجتناب الحكم على الأبيات منفردة. قال خليل مطران في مقدمة ديوانه: «هذا شعر.. لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره، وشاتم أخاه، وددابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف المتام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موقعه»^(١).

وعاب شكرى من يلتقط أبياتًا من قصيدة ثم يحكم عليها، فيعجب بما يناسب ذوقه، وينبذ ما لا يناسبه، من غير أن يبحث عن السبب الذي جعل الشاعر ينظم في قصيدته هذه المعافي. فإن قيمة البيت عنده هني الصلة التي بين معناه وبين موضع القصيدة، لأن البيت جززه مكمل. ولا يصح أن يكون البيت شاذًا خارجًا عن مكانه من القصيدة، بعيدًا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيئًا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى المجلى الطائشة بل بالنظرة المتأملة القنية (؟).

وفي نفس الاتجاء يقول المقاد: «رأيتهم بجسيون البيت من القصيدة جزءًا قائبًا بنفسه لا عضوًا متصلًا بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد وواسطة المقد كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها، فاللا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئًا من جوهرها»".

ويتفق هذا مع آراء الرومانسيين الأوربيين. فالشعر الفنائي عندهم لا يعتمد على الحمدت ولكن على الصورة. ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتماون مع قريناتها من الصور الأخرى، كي تحدث الأثر المتكامل الذي يهدف إليه الشاعر. ولا يتيسر للصورة أن تؤدى وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها المناص يها في وحدة العمل الشعرى، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله. وتهمًا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضًا (²¹⁾.

⁽١) ديواند ١٠/١. د. محمد مندور ٧٠. التراث التقدى ١٠٠. رواد التجديد ٤٦.

⁽۲) دواویند ۳۲۹. د. محمد زغلول سلام ۲۶۲. محمد سلیمان أشرف ۵۷ جاعة أبولو ۸۸.

 ⁽٣) الديوان ٢٦١، ديوان العقاد ١٥٠/٤، عباس العقاد تاقعًا ٢١١، ٢٤١. فصول من التقد ٨٠ د. ماهر حسن فيهي: المذاهب التقدية: ٢٢٢. تطور الثقد العربي ٣٤٦. رواد التجديد ٢٦.

⁽٤) المجلة - العند ٢٢ - ص ٧١.

١٠٩ - الحكم على جلة القصيدة:

اتفق الرومانسيون على الحكم على القصيدة جملة واحد، وفي مجموعها.

قال خليل مطران في مقدمة ديوانه: «بل ينظر (قائله) إلى جملة القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها..»⁽¹⁾.

وقال شكرى: «فيتبغى أن تنظر إلى القصيدة من حيث هى شيء فرد كامل، لا من حيث هى أبيات مستقلة. فإننا – إذا فعلنا ذلك – وجدنا أن البيت قد لا يكون بما يستغز القارئ لفرايته، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصدة. ومثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحدًا. وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من المنات التفكري.

وقال المازني: «هذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتًا بينًا. كما هي العادة. فإن ما في الأبيات من المعانى – إذا تديرتها واحدًا واحدًا – ليس إلا ذريعة للكشف عن الهرض الذي إليه قصد الشاعر، وشرحًا له وتبييتاً⁷⁷.

وقال أبر شادى: «يجب نقد الأثر الغني (القصيدة مثلاً) كوحدة لا تتجزأ، بحيث يوجه النقد إلى جوهرها وليها»⁽¹⁾.

وتستلهم هذه الأقوال قول كولردج: «ليست الصور وحدها.. هى الشىء الوحيد الذى يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معيارًا للمبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة. وحينها تتحول فيها الكترة إلى

⁽١) ١/١. د. محمد متدور ٧٠. التراث التقدى ١٠١. رواد التجديد ١٥٠.

⁽۲) دراویه ۲۳۱ معد سلیمان آخرة: تأتر الشعر المعرى بالشعر الإنجليزى 9.2 نظور الثقد العربي. ۳۶۱. جاعة أبولر ۸۸. رواد التجديد ۹۵. د. كمال نشأت ۲۶۲. د. ماهر حسن قهمى: القاهب الثقدية ۱۹۷. د. حمد غنيمى هلال: الثقد الأدبي المدين ۲۵۲. د. حمد متدور ۹۵. الرشيدى ۱۷۹. محمد عبد الفني حسن : المقاد وقضية الشعر ۹۳. د. عمد وظول سلام ۲۶۲.

⁽۳) شعر حافظ ٦.

⁽٤) الشفق الباكي ١١٩٩. جاعة أبولو ٢٢٤.

الوحدة، والثنال إلى لحظة واحدة، وحينها يضفى عليهما الشاعر من روحه حياة إنسانيـة وفكرية»^(١).

١١٠ - القصيدة أجزاء متناسقة:

أتفق الرومانسيون على أن القصيدة أجزاء تتناسق في كل، فتصبر واحدًا شاملًا.

قال المغازق بعد أن فرغ من الحديث عن القصيدة العربية: «على عكس ذلك القصيدة فى الشعر الغربي. فإن المبيت فيها أو «السطر» كما يسمونه ليس بمالوحدة، ولا استقلال لمه ولا انقطاع عما يسبقه أو يليم... والقصيدة مجموع متناسق ووحدة متجاوبة الأجزاء"⁽¹⁾.

وقال المقاد: «الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتني بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عها قبله وبعده، غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه، وترقب ما بعده. فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد المقرواغ من القصيدة، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها. أما ذاك تطيس يطلب إلا معنى على قدر البيت. وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها «بيت قصيدة»، ولو كانت هي لفرًا مبددًا لا سوجب لاتساقمه في نظام... "".

وتتفق هذه الأقوال مع إصرار كولودج على تناسق أجزاء القصيدة وارتباط عناصرها مما برباط لا يتفصب مما يؤدي إلى وحدة الممل الفنى(11).

١١١ - القصيدة أجزاء متكاملة:

اتفق الرومانسيون على أن أجزاء القصيدة تتكامل وترتفى إلى أن تحقق ما رمي إليه الشاعر في القصيدة.

أ ولذلك شبه المازق أبيات القصيدة بدرجات السلم، قال: «إنا هو (أى البيت) جزء من كل، ودرجة من درجات السلم». وجعلوا (أى الشعراء المجددين) القصيدة هي الكل الذي تتساير أبعاضه إلى الغرض الذي قبلت فيه ووضعت له\(^0).

⁽١) د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧ سيرة أدبية ٢٥٦. ١٥٣ B.L.

⁽٢) صندوق الدنيا ٢٢٠.

⁽٣) ديوانه ٢٥٢/٤. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي المديث ٣٨٢. جاعة أبولو ٩١.

⁽٤) الثقافة - البند ١٩٣ - ص ١٨٧. سيرة أدبية ١٤٩ B.L .٢٤٩.

⁽٥) صندوق الدنيا ٢٣٠.

وقال الهقاد: «القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيًّا تامًّا يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بإعطائه. والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنفامه. بحيث إذا اختلف الوضم، أو تغيرت النسبة أشل ذلك بوحنة الصنمة وأفسدها»(١).

وقال أبو شادى: هأما أنا فقد آمنت ~ يعد تأمل تقدى طويل في شعرى وفي شعر غيرى --بأن هناك ما يصح أن يسمى «بالتبادل» وهو تعريض الكل للجزء للكل...»^(١).

ويتفق هذا مع قول كولردج أن أجزاء القصيدة لابد أن تتساند فيها بينها، ويفسر بعشها بهضًا، ويتسجم كل على قدو مع الفرض⁽¹⁷⁾ فالطلمل الفنى عنده كل متكامل، يتميز بتكامل أجزائه وتفاعلها وتداخلها من أجل بلوغ وحدته الأن ذلك معيار جودة المشكل⁽²⁾.

۱۱۷ – وجوب رياط عام:

اتفق الرومانسيون على وجوب وجود رياط واحد علم يربط بين جميع أجزاء القصيدة. قال خليل مطران وهو يعيب القصيدة العربية في شكلها المعروف: «قصائد... لا مقاصد عامة تقام عليها أينيتها وتوطد يا أركانها»^(٥).

ورحب المازنى كما وأينا يقصيدة (ترجة شيطان) الفقاد ترحيها سازًا لأنه رآما تقوم على فكرة خاصة، تدور حولها القصيدة كلها، فتحقق يقافك الوحدة العضوية أو البناء الذي في تسييره(٢).

وقد رأينا في المنصر السابق المقاد يتحدث عن الخاطر (أو الخواطر المتجانسة) الذي يجب أن تتم القصيدة تصويره. ثم عاد إلى الحديث عند عندما اعتبر التفكك وأدل دليل على فقدان الحاطر المؤلف بين أبيات القصيدة، وتقطع النفس فيها، وقصر الفكرة، وجفاف السليقة. فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم وبصات نور منقطة لا كوكب صامد متصل الأشعة، يريك كل

⁽١) الديوان '١٣٠. عياس العقاد ناشا ٤٤٠، ١٤٠، قصول من التقد ٧١. جامة أيرال ٨٦٠ ١١١٠. د ماهر حسن قهمى: المذاهب النقدية ١٢٢. د عمد زغاول سلام ٣٣٣. د محمد غنيمي هلال: التقد الأدبي الحديث ١٣٨، ١٨٨٠ د عز الهبين الأمر، ١٣٨٠ ١٨٨٠.

⁽٢) الشفق الياكي ١١٩٩. جاعة أبرار ٢٣٤.

 ⁽٣) سيرة أدية ٢٤٩. . ٢٤٩ B.L.
 (٤) فسار النقد الإنجليزي AY. د. نصرت عبد الرحن ١٣٨.

⁽م) المجلة المصرية - ١٦ اليون و ١٩٠٠ - ص ٤٦. د محمد غنيمي هلال: التقد الأدبي الحديث ٢٨١. التجديد في شمر غليل مطران ١٤٦. التراث التقدي ٩٨.

⁽١) حصاد المشيم ١٤٥، ٣٩. د. عز الدين الأمين ٢٢١.

جانب، ويتبر لك كل زاوية وشعبة»(١). ووصم القصيدة المفككة بأنها (لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينيا»(٢).

وقال حسن صالح الجداوي: « مما عيب على بعض شعرائنا.. ضياع الارتباط الناشيء عن وحدة الخاطر العام»(١٢). وقال إسماعيل مظهر في نقده لأحد شوقي: «فالفكرة عند شوقي غير متصلة. بل إن شئت فقل: إن في كل بيت من أبياته فكرة. وفي كل منها معنى، غير أن أعجب العجب أن هذه الفكرات وتلك المعانى في مجموعها لا تكون كـلا متلائم النـواحي متصل

وتستوحى هذه الأقوال موقف كولردج الذي كان يرى أن المهم حقًّا في الشعر هو الشكل الباطني العضوي، أي اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادًا عضويًّا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الشعرى(٥).

١١٣ - رباط من الخيال والعاطفة:

ذهب العقاد إلى أن الخيال والعاطفة هما-اللذان يربطان بين المعاني المتنوعة في القصيدة قيؤديان إلى وحدتها العضوية. قال: «إن الحس لا يربط بين المعاني، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة. فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يشعر، تعود أن يدرك المعانى الواسعة والسوانح النفسية، التي تتعدد فيها الظلال والجنوانب والدرجات. فيأتي بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغني فيها الاقتضاب. وإذا هـ ولم يتعود إلا أن ينقـل عن الحواس الظاهرة، وقف إدراكه عند المتفرقات. فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات»(١).

ويتفق هذا الموقف مع موقف كولردج(١٧) الذي كان يرى أن الخيال هو الذي يبدع الشكل العضوي من باطن العمل الفني ذاته، أي من فكرة في نفس الشاعر، ولا يفرض عليه من

⁽١) الديران ١٣١.

⁽٢) الديان ١٣٢.

⁽٣) أنين ورنين ١٩٢. (٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر في ١٩٢٧/٤/٣٠ - ص١٩٠.

⁽٥) فصل التقد الإنجليزي ٨٢ - د. تصرت عبد الرحن ١٣٧. سيرة أدبية ٢٥٤. د. العشماوي: الأدب وقيم الحياة الماصرة ١٠٧. .١٥١ B.L.

⁽٦) عباس المقاد ناقدًا ٤١٢. د. عمد زغلول سلام ٣٢٥.

⁽٧) د. تصرت عبد الرحمين ١١٧, د. عبد المتمم تليمة ٢٠٠. فصل النقد الإنجليزي ١٢٥. سيرة أدبية ٢٥١، ٢٥٢. .101 .10- B.L

الخارج، ووصل الأمر به إلى أن يجيعل عنوان الفصل الثالث عشر من سيرته الأديية «في الخيال أو القوة الموحدة «On the imagination or essemplastic power».

١١٤ - القصيدة كائن حى:

أتفق الرومانسيون على أن القصيدة كائن حي، وشبهوها بالإنسان.

قال المازي: «الشعر ككل كائن حي. ولو أنا أخذنا رأس رجل ففرزناه بين كتفي رجل آخر, وأقمنا ذلك كله على ساقي إنسان ثالث، لما وسعنا أن نخرج من هذه الأشتات الملفقة آدميًّا حيًّا. وإنما الإنسان إنسان بالحياة الشائمة فيه، واللم المتدفق في عروقه وشرايينه. وكما أن الرأس وحده أو الساعد أو الصدر أو القلب ليس بالإنسان، بل الإنسان هو «الجملة» بما تنظري عليه من المروح، كذلك النيت المفرد من القصيدة لا ينبغي أن يكون وحدة. وإنما الوحدة القصيدة كلها بما تنظري عليه ويندمج

ومثل هذا القول نجده عند العقاد في قوله: «فالقصيدة كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن الممدة ⁽¹⁷⁾.

ويتفق مع تصور الرومانسيين غير العرب للقصيدة بأنها بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها. بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها⁽⁷⁾.

. . .

لا شك أن الوحدة التي وصفت بالصفوية، بالمفهرم الأوربي، تصور جديد كل الجدة على النقد المربي. بل هو نقيض ما هو متعارف عليه من جال البيت المفرد. ذلك أن الشعر العربي بلغ كماله وهو شعر يروي، والرواية دون الكتابة تستبيح كمال المعنى في البيت الفرد. يضاف إلى ذلك أن ظروفًا متعددة تجمعت لدى العربي فجعلته يهتم اهتمامًا شديدًا بالقافية بل يعطيها من المرتبة ما لم يعطها أدب آخر، حتى صارت ركتًا لا يستغنى عنه أبدًا في الأدب العربي

⁽١) صندرق الدنيا ٢٣٠.

⁽۲) الديوان ۱۳۰ عيلس المقاد ناقطًا ۲۰۱، فصول من التقد ۲۹. د محمد غنيمي هلال: النقد الأميل الحديث ۲۸۷. د ماهر حسن فهمي: المذاهب التقدية ۲۷۲. د محمد زغلول سلام ۲۲۳. قطور النقد العربي ۲۶۵. محمد عبد النفي حسن ۲۲. ۸۸ رواد التجديد ۲۵.

⁽٣) المجلة - العد ٣ - ص ٧٧.

واستلزم ذلك بطبيعة الحال ظهور الوحدة التامة فى الشعر العربي. وانضم إلى ذلك حب العربي للإيجاز. فإن ذلك الحب دفعه إلى أن يركز فكره فى الجملة الواحدة، أو البيت الواحد أكثر ثما يبسطه فى القصيدة المتكاملة.

ولم تبد الرحدة العضوية في أقوال نقادتا العرب إلا أواخر القرن التاسع عشر. وقد حاول كثيرون من النقاد المتعاطفين مع الوحدة مثل شكرى أن يثبتوا وجود وحدة في القصيدة العربية القديمة بصورتها المعهودة. وقد أفلحوا في عدد طيب من القصائد، غير أنهم أفلحوا في إثبات وجود وحدة عاطفية، أو وحدة موضوعية فيها ليسن إلا، أما التلاحم في جميع أبيات القصيدة مثلها ورد في التصور الأوربي فلم يفلحوا في إثباته، فالقصيدة العربية في صورتها المعهودة التي ثبتها ابن تعبية والنزم بها شعراء العربية في كل زمان ومكان إلى قريب من وقتنا، تشتمل على عدة موضوعات متباعدة تبدأ من الفترل والبكاء على أطلال الحب والزمن البائد، وتم يوصف الصحراء، وتنتهى بالموضوع الأساسي الذي نظمها الشاعر من أجله، إن لم تتجمل هذه النهاية ببيت أو أكثر في المكتد

تنا لدى بعض التقاد القدامي مثل اين طباطيا يعض الأفكار عن وحدة، أرادوا من القصدة المربية أن تخضع لها. ولكن هذه الأفكار لا تقترب من صورة الوحدة الأوربية، بل لا تغير صورة القصيدة المربية. وإنما تنبع منها، وتجرى عليها بعض التحسينات لنبدو على شيء من التماسك، ولا تصدم أذن المستمع أو عين القارئ بالقفزات السريعة التي لا رباط بين ما قبلها وما بعدها.

ومن ينظر في العناصر التي تندرج تحت هذا المؤخوع لا تخطى، عينه أن النقاد المصريين تأثروا فيها كلها بكولردج، الذي كان أطمؤل الرومانسيين حديثًا عن الوحدة العضوية. وأشدهم احتفالاً بها وإبانة لأهميتها. ولا نعني بذلك أن صورة القصيدة عند بقية الرومانسيين الإنجليز كانت تختلف عن الصورة التي رسمها كولردج، وإنحا هي صورة واحدة. ومن ثم فالقول بتأثر رومانسيينا بكولردج لا يقتضي عدم اطلاعهم على ما كان عند غيره وتأثرهم به.

ويبدو من العناصر أن رومانسينا منذ رائدهم خليل مطران شرعوا يتمردون على الصورة التقليدية للقصيدة، ويضعون تصورًا جديدًا لها. ووقع السه، الأكبر في وضع هذا التصور على كتف المقاد، فحمله في اقتدار. وتلاه في ذلك المازني، ثم عبد الرحمن شكري، وأبو شادي وشاركهم في هذا د. أحمد ضيف، وإسماعيل مظهر ود. محمد حسين هيكل وحسن صالح المداوي

ولم يقتصر التأثير على الأفكار الرئيسية بل تعداها إلى بعض الأفكار الجزئية. مثل عدم استحقاق القصيدة المفككة الأبيات لاسم القصيدة.

كما تمدى التأثير النقد النظرى إلى النقد التطبيق. فقد وجد المقاد وأحمد ضيف وإسماعيل مظهر، كولردج يقول إنك لا تستطيع أن تغير موضع كلمة أو بيت فى شعر شكسبير وملتون. فاتخذوا من هذا القول منارا اهتدوا به فى نقد أحمد شوتى، ويعض القصائد القديمة، على أساس أن تغيير مواضع الأبيات فيها لا يؤدى إلى تغيير ملموس فى مدلولها الكلى والجزئي.

الخاتمة

تتبعت في هذا البحث التقد المصرى الخاص بالشعر الفناتي في النصف الأول من القرن السرين، وعنيت عناية خاصة بالأقوال التي أمل بها النقاد الثلاثة الذين عرفوا ياسم وجماعة أبولويه والنقاد الذين سلكوا مسلكهم، وإن لم ينتموا إلى هؤلاء أو أولتك، مؤمنة أنهم جماء «الرومانسيون» الذين تبحث عنهم هذه الرسالة. وأضفت إليهم جماعة من النقاد قد يكون من الفريب أن أسميهم بالرومانسيون، لائهم لم يتجهوا اتجاها إبداعيًا بارزًا، خاصة في الشعر، غير أنتي وجدتهم عاصروا الرومانسيون معاصرة تامة موسلات عليهم لأثني رأيت أن أذكرهم دون إلماح كبير عليهم، لأثني رأيت أن أذكرهم دون إلماح كبير عليهم، لأثني رأيت أن أخراهم دون إلماح كبير عليهم، لأثني رأيت أن أخراهم دون إلماح كبير عليهم، لأثني رأيت أن أحدادسين الجانبين خاصة، من أمثال أدراحد أمين ود. أحد ضيف ود. شوقي ضيف، وبعض الكانبين في الأدب مثل على أدهم.

ولم أهمل غير الرومانسيين إهمالاً تامًّا، بل كثيرًا ما أوردت أقوال الإحيائيين من الجيل الذي سبق ظهور الرومانسيين لاكتشف عن الثقلة التي تمت من الثقد الإحيائي إلى المثقد الرومانسيين. لأكشف عن الفرق الرومانسين. لأكشف عن الفرق بين موقف الفريقين من الفكرة الواحدة لاختلاف منطلق كل فريق أولاً، ولاكشف ثانيًا عن الآثار التي تسربت من النقد الرومانسي إلى النقد الإحيائي، والمدى الذي وصل إليه كل أثر من هذه الآثار عند الإحيائين.

ولا أريد أن أقول: إن هذا البحث عنى بالنقد الرومانسي من جميع النواحي ودرس كل المتمل عليه من المناصر والجزئيات، أي أنه يؤرخ له تاريخًا عاملًا ودقيقًا. فذلك أمر لم يرد على خاطري، لأنه بعيد كل البعد عن هدف البحث وجاله. حقًّا حاولت الرسالة استقصاء كل ما تعرض له النقاد الرومانسيون من جوانب. فعلت الرسالة ذلك لا لتؤرخ له وإنما لتعرضه على آراء النقاد الرومانسيين الإنجليز، وتلتقط الآراء التي اتفق فيها الفريقان جيمًا، أو بعضها، وتخضمها لما استطاعت من دراسة. أما الآراء التي لم تر بينها انفاقًا ولا تقاربًا فقد طرحتها، لأنها ليست من شأن الأدب المقارن، الذي تنتمي إليه هذه الدراسة.

ولذلك ظهر التقاد المصريون مقلدين للنقاد الإنجليز أو متأثرين بهم في كل ما أدلوا به من أقوال. وقد يظن قارئ هذا البحث أن نقادنا عاشوا عالة على النقاد الإنجليز خاصة، والأربيين عامة، في كل آرائهم. ويظن أيضًا أن نقادنا لم يتأثروا أي تأثر بالتراث النقدى العربي القديم والحديث. ويظن أيضًا أنهم فقبوا شخصياتهم، وعدموا القدرة على الابتكار، فلم تصدر عنهم أفكار خاصة من اجتهادهم الشخصي. وكل تلك الظنون خاطئة. لأنها تنظر إلى عمل واحد، ثم تصور أنه كل المجالات، وتفض النظر عن كل مجال آخر وراءه. وقد يكون في هال واحد، ثم تصور أنه كل المجالات، وتفض النظر عن كل مجال آخر وراءه. وقد يكون في هذه المجالات الرائع أو الذي يستحق التسجيل على الأقل، ولكنه لا يدخل باب المقارنات. وفي مواضع كثيرة تساملت: هل أنا مطمئنة كل الاطمئنان إلى أن نقادنا أخذوا ما صدر منهم من آراء فيها من النقاد الإنجليز؟ وأحبت بالنفي في يقين. ولكنني أيقيت عليها، لأني إذا كنت من راء فيها من النثاثير لمحوية أثاثة في يعض الأحيان فمازال عندي يقين بالاتفاق أو الشارب، فقدت اليقين بالناثير في الرؤية وذلك كاف ليدفعني إلى التسجيل، على الرغم من اكتشافي التقارب بين الرؤية الهربية والرؤية الإنجليزية.

وحاولت في كل موقف أن أتجنب التعميم، الذي لجأ إليه كثير من المباحثين قبلي، الذين اكتفوا بالتعليق على الأقوال المصرية بأنها متأثرة بالرومانسيين. وقصدت إلى التحديد، بتعيين الناقدين الإنجليزي الذي تأثر به التاقد المصري، أو اتفق معه في الرأي، وسجلت ذلك في كل موقف أمكنني التحديد فيه. واضطرفي ذلك أحيانًا إلى أن أعدد أسياء التقاد الإنجليز. وفي بعضي المواضع القلبلة ذكرت عامة الرومانسيين دون تحديد والسبب في الحالتين أن التقاد الإنجليز لل وحديد تصارت التشرقة بينهم عسيرة بل لا منى لها.

ورأيت ألا أكتفى برأى واحد من نقادنا الرومانسيين في كل رأى من الآراه، بل بذلت الجميد القادر الممازقي الجميد لأبين مواقفهم جميدًا، خاصة آراء عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر الممازق وعباس محمود المقاد وأحمد زكى أبي شادى. فاستقام الأمر في مواقف كثيرة. ولم يستقم في بمضها، فلم أعثر على موقف الأحد النقاد المصريين أو أكثر من ناقد. بل لم أعثر في يعضى المواقف إلا على رأى تاقد واحد وأعتقد أن السبب في ذلك أن منهم من طالت به الحياة. وواصل النشاط في الحياة الأدبية مثل المقاد وأبي شادى، ومنهم من ابتمد عن ذلك النشاط الأدبي مدة طويلة مثل شكرى، ومنهم من قصرت حياته مثل المازفي. فليس من الضرورى أن نجد أقوالة الكل واحد منهم في كل موضوع أو موقف.

ولما كانت هذه الرسالة تهدف إلى النقد المقارن، وتتناول بالدرس أثر ظاهرة أدبية في ظاهرة

أخرى، فإنها كانت تكتفى بأسباب الانفاق أو التقارب بين الأدباء المعنيين. ولا تعنى بتنبع الموقف الشامل لأى واحد من الأدباء في أى موضوع من الموضوعات، لأن ذلك – فيها أعتقد – وراء هدفها، ويكن التعثيل لذلك بأنني لا أعد ما كتبته في موقف المازفي مثلا – أو غيره – من العاطفة مصورًا لموقفه الشامل منها، على الرغم من إطالتي في الحديث عنها، وتنبعي لمناصر متمد منها، واقتباسي أقوالاً متعددة صدرت منه عن المنصر الواحد.

كذلك رأيت أن تحقيق الهدف الذى أسمى إليه تحقيقًا دقيقًا، وتوضيح مجال الدراسة الذى أعنى يه، يفرضان على الاعتماد الملتزم بالنصوص، ففملت ذلك وغاليت فيه إلى درجة أعتقد أن يسمن الدارسين سيميبها، ولكننى فعلت ذلك عن عمد. فعلته وفاء بخيج المدرسة الفرنسية التى لا تعترف إلا بالنصوص، وفعلته لأننى رأيت بعض الدارسين قبلى استتنجوا من أقوال النقاد المصريين ما لم أستطع أن أتفق معهم فيه. وفعلته لأننى أردت أن تكون هذه التصوص برهانًا على صحة ما استتنجته وما أقوله.

ورأيت أن أفتت الواحد بحسب العناصر التي يحتوى عليها، وأتناول كل عنصر على حدة، ولا أخلطه بغيره مما يندرج معه تحت عنوان عام واحد، مهها كانت درجة القرب بينها. لأثنى رأيت أن هذا التفتيت بيرز الاتفاق أكثر مما بيرزه أى منهج آخر. بل يصل أحيانًا إلى إبائة الاتفاق في التمبير أو في استخدام أحد المصطلحات. الشيء الذي قد يختفي إذا ما أتيت بالنص غير مفتت.

. وأرجو أن تكون رسالتي قد حققت الهدف الذي رمت إليه، وأتمني في إخلاص أن يشاركني التارئ ذلك الاعتقاد.

فقد كشفت أن النقاد الرومانسين المسريين تناولوا جميع جوانب عملية الإبداع الشعرى. فتحدثوا عن الجوانب الأساسية، من إبداع فني، ومفهوم الشعر، وعناصره، ووظائفه، ومن نسق القصيدة، إلى جانب بعض الجوانب الإضافية مثل الدفاع عن الشعر وإمكانية ترجمته.

وكشفت أنهم بدءوا الحديث عن جزئيات لم يكن الإحيانيون قبلهم يتحدثون فيها، مثل حديثهم عن ترجمة الشعر والوحدة العضوية مثلًا, وأنهم أفاضوا فى جزئيـات أوماً إليهـا الإحيائيون أو تناولوها عبورًا من غير تفصيل، مثل الحديث عن الحيال.

. وكشفت أن ما اتفق الرومانسيون والإحيائيون على الحديث عنه مثل الصاطفة واللغة. اختلفوا في نظرتهم إليه اختلاقًا كبيرًا يباعد بين الموقفين تباعدًا ملحوظًا.

وكشفت القسط الذي أسهم به كبار النقاد الرومانسيين الأربعة في حركة النقد المصرى. والاتفاق والاختلاف بينهم. وكشفت أن النقاد المصريين اعتمادًا اعتمادًا تأمًّا على النقاد الإنجليز في بعض الجزئيات، مثل التفرقة بين الخيال والوهم والوحدة العضوية، وتأثروا بهم في جوانب أساسية مثل عملية الإبداع ومفهوم الشعر، وتأثروا بهم مع تأثرهم بالتراث العربي واجتهادهم في بعض الجزئيات، مثل الحديث عن بعض عناصر الشعر.

وكشفت مقدار الدَّيْن الذى تدين به حركة النقد الرومانسية المصرية لحركة النقد الرومانسية الإنجليزية عامة، ولكل واحد من نقادها الكبار خاصة، وما يدين به كل واحدمن نقادنا الرومانسيين الكبار لكل واحد من النقاد الإنجليز الكبار.

وصححت بعض المقولات التي شاعت في عالم الأدب العربي وصارت من الحقائق التي لا يشك فيها، مثل القول بأن هازلت أكثر النقاد الإنجليز تأثير افي المتقاد والمازن. فإن دينها لوردزورث وكولردج لا يقل عن دينها له. وعند تحرّى الدقة تجد المنهج العلمي يغرض علينا النظر إلى كل موضوع على حدة، لأن التأثير انفرد به كولردج في موضوع الوحدة العضوية مثلاً، وكاد ينفرد به في موضوع المتهال خاصة التفرقة بيئه وبين الوهم، وبرز وردزورث بروزًا لاخفاء فيه في موضوع الإبداع الفني. كذلك أيانت الرسالة أن المازني كان قربيًا من شلى قربه من هازلت بل ربا كان أكثر قربًا من شلى قربه من هازلت بل ربا كان أكثر قربًا من شلى.

وكشفت الصراع الذي خاضه شعراؤنا ونقادنا من أجل تجديد الشعر العربي، والانتقال به هن عصر الإحياء إلى عصر الرومانسية، وتمهيد كل الطرق ليعترف به المجتمع الأدبي في مصره عن طربيققق ترجمة الكتب والأعمال وكتابة المقالات، وعقد الاجتماعات، والندوات وإثارة المساجلات والمناقضات في الصحف والمجلات.

وكشفت مدى أهمية معرفة اللغات الأجنبية، واتساع ثقافة الشعراء والكتاب والنقاد. وتنوعها، وأثر ذلك العظيم في دفع المركة الأدبية إلى الأمام والارتقاء ثراء وابتكارًا.

كان هدفنا من هذا البحث كبيرًا. جاهدنا ما وسعنا الجهد إلى تحقيقد فإن تحقق منه جزء وثم تتحقق أجزاء. فحسبنا أننا لم ندخر وسعًا. ولم نبخل بجهد. ولنا في مستقبل الدراسات النقدية والأدبية المقارنة آمال ما تزال عريضة. نساهم في تحقيقها أفرادًا وجماعات بإذن الله. وهو وحدم سبحانه وليّ التوفيق.

الملاحق

نصوص النقد الإنجليزى محاضرة ولى الدين يكن

نصوص النقد الإنجليزي

..... of the objects which I proposed to myself, it was not the least important to
effect, as far as possible a settlement of the long-continued controversy
concerning the true nature of poetic diction and at the same time to define with
the utmost impartiality the real poetic character of the poet, by whose writings
this controversy was first kindled.

(Biographia literaria, Ch. I, P.I.)

2. The process of creation here described sounds like the deliberate evocation of a past emotion which reappears only. as «Kindred» and not identical with what it was in the past. In many passags Words worth acknowledged the share of consciousness in poetic composition.

(Wellek, Hist. Of Mod. Crit, P.139).

3. It was the union of deep feeling with profound thought; the fine balance of truth in observing, with the imaginative faculty in modifing the objects observed; and, above all, the original gift of spreading the tone, the atmosphere, and with it the depth and height of the ideal world, around forms, incidents and situations of which, for the common view, custom had bedimmed all the lustre, had dried up the sparkle and the dew-drops.

(B. L. Ch IV, 41).

4. To find no contradiction in the union of old and new,.... to carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which everyday for perhaps forty years had rendered familiar.

(B. L., Ch IV, P. 41).

5. What is poetry is so nearly the same question with, what is a poet that is answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

(B.L. Ch. XIV, P. 150).

6. In one place, Coleridge tries to introduce a distinction between «Poesy» and

- «Potry»: Poesy is a generic name of all fine arts, poetry is to be limited to works whose medium is words.
- (Wellek, 1955, P. 166).
- 7. A poem is that species of composition which is opposed to works of science by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part.

(B.L., Ch. XIV, P. 148).

- The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the Theoria Sacra of Burnet, Furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even without the contradistinguishing objects of a poem.
 L., Ch XIV, 149).
- 9. Many people suppose that poetry is something to be found only in books, contained in lines of ten syllables, with like endings, but wherever there is a sense of beauty, or power, or harmony, as in the motion of a wave of the sea, in the growth of a flower that spreads its sweet leaves to the air, and dedicates its beauty to the sun, there is poetry, in its birth.
 (Lectures 1).
- 10. There is no thought or feeling that can have entered into the mind of man, which would be eager to communicate to others, or which they would listen to with delight, that is not a fit subject for poetry. (Lectures 2).
- 11. He sees all men as living sin a world of their own makings so thats if poetry is a dream, the business of life is much the same shans is a poetical Animals, because dreams, wishes, and aspirations make up his world; poetry by giving perfect expression to the simnost recesses of thought, or to unrealised passions, relievess the indistinct and importunate cravings of the will. (Foukes: Romantic Criticism, P. 108).
- 12. Plato banished the poets from his commonwealth, lest their descriptions of the natural man should spoil his mathematical man, who was to be without passions and affections, who was neither to laugh nor weep, to feel sorrow nor anger, to be cast down nor elated by anythicg. Tpiuiwas a chimera, however, which never existed but in the brain of the inventor; and Homer's poetical world has outlived Plato's Philosophical republic. (Lectures 4).

- 13. The action and reaction are equal; the keenness of immediate suffering only gives us a more intense aspiration after, and a more intimate participation with the antagonist world of good. (Lectures 9).
- 14. Impassioned poetry is an emanation of the moral and intellectual part of our nature, as well as of the sensitibe, of the desire to know, the will to act, and the power to feel; and ought to appeal to these different parts of our constitution, in order to be perfect.
 (Lectures 9).
- Oaths and nicknames are only a more vulgar sort of poetry or rhetoric. (Lectures 10).
- 16. It is the perfect coincidence of the image and the words with the feeling we have, and of which we cannot get rid in any other way, that gives an instant satisfaction to the thought. This is equally the origin of wit and fancy, of comedy and tragedy, of the sublime and pathetic. (Lectures 11).
- Poetry in its matter and form is natural imagery or feeling, combined with passion and fancy. (Lectures 17).
- 19. When composition begins inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet. (Shelley, Defence, P. 153).
- 20. Humble and rustic life was generally chosen because in that condition the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language.
 - (Morley, P. 850).
- 21. It was published as an experiment, which, I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and that

- quantity of pleasure may be imparted, which a poet may rationally endeavour to impart.
- (Morley, P. 849).
- By now he has moved so far from the preface that he feels poetic diction to require a certain aloofness from the language of real life.....
 (Watson, 1966, P. XI).
- 23. The very act of poetic composition itself is, and is allowed to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a corre spondent difference of language, as truly, though not Perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage or jealousy. (Biographia Literaria, Ch 18, P. 181).
- 24. Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question, why is the attention to be thus stimulated? Now, the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself; for this we have shown to be conditional, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions to which the metrical form is superadded. (Biographia Literaria, Ch. 18, P. 179).
- Thoughts that voluntary move Harmonious numbers. (Lectures 17).
- 26. It is the music of language answering to the music of the mind, untying as it were the secret soul of harmony. (Lectures 18).
- 27. As often as articulation passes naturally into intonation, there poetry begins. Where one idea gives a tone and colour to others, where, one feeling melts others into it, there can be no reason why the same principle should not be extended to the sounds by which the voice utters these emotions of the soul, and blends syllables and lines into each other. (Lectures 19).
- 28. In this respect, I entirely agree with those modern critics who assert that in order to move men to true sympathy we must use the familiar language of men.... But it must be the real laguage of men in general and not that of any particular class to whose society the writer happens to belong.

 (Th. Hutchinson P. 274).
- The faculty by which the poet conceives and produces- that is, imagesindividual forms in which are embodied universal ideas or abstractions. (Wellek, 1955, P. 146).

- 30. Imagination, has no references to images that are merely a faithful copy, existing in the mind, of absent external objects, but is a word of higher import, denoting operations of the mind upon those objects, and processes of creation or of composition, governed by certain fixed laws.
 - (J. Morley P. 880)
- 31. O Cuckoo. shall I call thee Bird Or but a wandering voice?
 - (Morley P. 204, 881.)
- 32. These processes of imagination are carried on either by conferring additional properties upon an object, or abstraction from it some of those which it actually possesses, and thus enabling it to react upon the mind which hath performed the process like a new existence.
 (Modely P. 881)
- 33. As a huge stone is sometimes seen to lie Couched on the bald top of an eminence, Wonder to all who do the same espy By what means it could thither come, and whence, So that it seems a thing endued wuth sense, Like a sea-beast crawled forth, which on a shelf Of rock or sand reposeth, there to sun himself. (Morley, P. 881.)
- Such seemed this man; not all alive or dead Nor all asleep, in his extreme old age. (Morley P. 882)
- 4thly, : Imagination and Fancy, to modify, to create, and to associate.
 (J. Moriey P. 878.)
- Imagination..... recoils from everything but the plastic, the pliant, and the indefinite.
 - (Morley P. 883)
- 38. as far back as 1801, in one letter to Thomas Poole, he speaks of the human mind as made in the image of the Creator, and in a letter to Richard

Harp, in January, 1804, he describes one imagination as a dim analogy of creation.

(Brett, 1969, P. 421)

- 39. The explanation which Mr. Wordsworth has himself given will be found to differ from mine, chiefly, perhaps, as our objects are different... But it was Mr. Wordsworth's purpose to consider the influence of fancy and imagination as they are manifested in poetry, and from the different effects to conclude their diversity in kind; while it is my object to investigate the seminal principle, and then from the kind to deduce the degree.
 (Biographia Literaria, Ch. IV. P. 44)
- 40. If we translate disease into health, delirium becomes fancy, and mania imagination: Fancy assembling and juxtaposing images without fusing them; Imagination moulding them into a new whole in the heat of a predominant passion, (Willey. Ninteenth Cent. St. P. 13)
- 41. This power reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects......
 (Biographia Literaria, Ch, XIV, P. 150)
- As fire converts to fire the things it burns,
 As we our food into our nature change.
- 43. From their gross matter she abstracts their forms,

And draws a kind of quintessence from things; Which to her proper nature she transforms.

To bear them light on her celestial wings. Thus does she, when from individual states.

She doth abstract the universal kinds; which than re-clothed in divers names and fates.

Steal access through our senses to our minds. (Biographia Literaria, Ch. XIV, P. 150)

44. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word 'Choice', But equally with the ordinary memory, it must receive all its materials ready made from the law of association.

(Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)

- I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. (Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)
- 46. The secondary I consider as an echo of the former, Co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it straggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. (Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)
- 47. And as imagination bodies forth
 The forms of things unknown, the poet's pen
 Turns them to shape, and gives to airy nothing
 A local habitation and a name.
 Such tricks hath strong imagination
 (Lectures 3.)
- 48. (as flame bends to flame) strives to like itself to some other image of kindred beauty or grandeur. (Lectures 5)
- 49. "Our eyes are made the fools" of our other faculties.
 (Lectures 5)
- 50. This is the universal law of the imagination: That it would but apprhend some joy, It comprehends some bringer of that joy; Or in the night imagining some fear, How easy is each bush suppos'd a bear. (Lectures 6).
- 51. It is the undefined and uncommon that gives birth and scope to the imagination; We can only fancy what we do not know. (Lectures 14)
- 52. He begins by stating as an axiom what Coleridge tries to prove the power of the imagination to perceive, in some sense, essential reality with a directness impossible to the discursive faculties. (Hough, Rom. Powts, P. 151)
- 53. The poet must "bind together by passion and knowledge the vast empire of human society". Readers must be "humbled and humanized, in order that they

- may be purified and exalted". Thus poetry effects a catharsis: Partly of false feelings, such as the prejudices arising through false refinement and social snobbery, and partly of bad and vicious feelings such as hatred or malice... He produces an "accord of sublimated humanity".

 (Wellek, 1955, P. 140)
- 54. "Every great poet is a teacher: I wish either to be considered as a teacher, or as nothing".
- 55. A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interests and circumstances of the writer himself.... from the alienation and, if I may hazard such an expression, the utter aloofness of the poet's own feelings from those of which he is at once the painter and the analyst. (Biographia Literaria. Ch XV, P.p 152-3)
- Still, they are distinct and widely differnt faculties. Genius and imagination are unifying, reconciling.... while talent and fancy are only combinatory and thus mechanistic. associationist.
 - Genius is a gift, talent is manufactured; genius is creative, talent mechanical. (Welleck. 1955, P. 164)
- 57. "Sincerity" is Wordsworth's constant standard for judging poetry, including his own. In the curious three essays "Upon Epitaphs" (1810) he assumes that the composer of an epitaph must give proof that he himself has been moved "that he is a" sincere moumer" that his heart was not cold, that his soul labored. (Welleck, 1955, P. 137)
- 58. My first impression I often find detestable; and it is frequently true of second words as of second (1) thoughts, that they are best.
- 59. Shakespeare's characters....... may be termed ideal realities. They are not the things themselves, so much as abstracts of the things, which a great mind takes into itself, and there naturalized them to its own conception.

 (Brett. Fancy & Imag. P.56)

فى النادى الملوكى الأدبي بالإسكندرية عن مجلة المقطف

محاضرة ولى الدين بك يكن

المتعلف

فالاشتراكية بقولها انها نواير العمل اولاً ثم توفير المقمة على قدر العمل قد اخذت مذا المبدأ عن اساس راهن هو نظام الحي نفسه والعلم ينظام الاجتياع على هذه العمورة يجبل المبتاء الواجب من قبيل نيل الحق فلا ينقل الكبير عبل العنبي والى العبدير والى العبدير من حتى

القيام بالراجب من قبيل نيل الحق فلا ينقل الكبير حتى الصفير ولا يتواتى الصفير عن حتى الكبير والألحق الفسرر بالاثنين على حتى سوى وساء حال الاجتاع عموماً ، بل العالم بذلك من هذا السبيل يسهل الفيام بالسمل المدوض منه عن مبادئ قوية مكينة وهذا ما حملني على القول بان الاشتراكية لا تتتشرفي نظام الاجتاع الأفاة انتشرت مبادئ العالم المديمية العالم المديمية من من الترك مبادئ العالم المديمية المادم العليمية من الترك المديمة المديمة

على بمعون بين المسترا بينه لا متصري للعام العبيني الدونات بدي المعربية. تفسما ومكذا كما فلت واقول تسمج الاشتراكية الا مذهبا من المذاهب او تعلياً من المصالم. مقحماً في نظام الاجتاع كما كانت تبدو في تعالم النظريين بعيدة المثال بل نتيجة لازمة العالم الطبيعي نصدٍ ولا بتم ذلك كما بينهي الأ أذا انتشر العلم الطبيعي انتشار العادم النظرية في

الماهمي وتدرَّب المَّايافُع عليه كما تُدرَّب بل تلك كما سَبق القول المنها المادم فاذا لم تفهم ما هي الاشتراكية المحميحة كما اسميها ولم تفهم كذلك اهمية علانتها بالمادم الطبيسية بعد كل هذا البيان فالدنب ليس طيَّ بل الدنب حيثتُو على تُسْبَعك من مبادى، علومك النظرية القديمة التي تعرَّب طبياحي اليوم وهذه ان لم أكن قد تمكّنت من القاعك بقساد اماسها الذي التجت عليه فحسي ان اكرى قد اتلقتك فيها والشك اول طرق المدى

الشعر العصري وكيف ينبغيان بكون

سادقي ، ما احسن محلسكم وما احته بشاه يشاكه أن حسه · ولكن مهيك · من رد الفرياد الله النه الشرك ومن المحالمة بشاع مرمة والاطهاد · فنه الدلال قسم:

ابن اوتي لساني نلك النصاحة . ومتى استطاع خاطري مدّه الاجادة . غير اني لا ارتمى لنفسي سدّرة . لا بد من كلة افرلها . اثنى عليكركما استطيع . لاكما ببيني . فاقتموا مني بالقليل . ان على آثارم كثيراً كما ستنيض به قرائع اخواني الشعراء اذا تعاقبوا بعدي على هذا الموقف . تلك لخاني الصعر الجديد . يجبي بها دولة الادب الجديدة . في هذه

على هذه الموقف على المصار بعديد عيني به مراه الموقف الموقف الموقف الموقف الما وقد منا الحاديث العددتها لها وقدى هذا الحادي

الادبي مُتَكِلَّا يقف وقفتي فتواقت الامنتاج وكان النقل لكم في تحقيقها فسلجلوا معهُ الشكر ، ولكم حددي المزيد

 ⁽۱) عطبة لخضرة ولي الدين بك يكن تليت في النادي الملوكي الادني بالاسكندرية في ٢٨ نوفمبر المضي

اما يمدُ ، فان حدَّيْقِ كم اليوم هو في « الشعر المصري وكيف جنني ان يكون » هـ؟! موضوع غَفِيرَةُ وانا خائف منهُ ، انهُ لصميه المساك ، كثير الشعاب ، اذا انطابُ ، كُنْ الشعاب ، اذا انطابُ ، كم أن عباهارِ اجهدتُكُم ، ولكنتي ادع معيةُ واسلك بكم سهاةُ ، فسمى انت تجفوني صنحًا او

تستطيموا مي ميرا

صادقي . أن في مواقع الحس من الانفس قرّى كامنة · الحقيقة تسكنها والحيال يهيجها · تظل في معرك الجذل والاس مشتدة ومخاذلة · فاذا عراها طرب او ادركها حنين فاضت معاني على البدائم وتدفقت الناظأ من الالسن · كذلك يلهم النـم فان الرخ في الوزن ورُمح بالقوافي كان نظاً · وان تأقف في الديباجة وطرز بالجل كان بياناً

ما كل نظم شمراً ولا كل شمر نظاً . ولو كأن النظم وحده مديد الله الشمر ما قدر حدة أصد من الراهبين . بلي الن في البيان شمراً لا تبلغ نبيات الاوزان مبلغ من الاند ، ولا يقم رفين النواني وقد من الاذاب وخير من كليما ترجيع النازي بالاسمار ، وهمنة الندائم بالاسائل ، وحديث الاثمار الإمان ، ويتم ير المياه في الندران ، وانتظام الاداراء في سلوك الاثمام ، وتلاجب النواش على عامم الازمار ، كل ذلك شمر لا تشمد فيه ولا تكلف ، واضح منه وقبر الساهد وومعة المجور ، وافين الموجغ ، ودعوة المظاهر ، فذاك اما صابحة تنفى او ذوب قوال د ان قطرة الطل على ورقة الورد بيت يرى ولا يديم ، وان التر الساقد والدن بيت يكتب ثم يمي ، وفي حياة كل خاظر ويؤدي كل لمان

قال ابن اوس الطائي يصف احدى تصائدر :

حذبت حداء الحضرمية ارهنت واجابها الفضير والذا بن اسبح وسمية كثرت بها حركات اهل الارض وهي سكون ببرمها خضل وحلي الهدست ونسيمها موشون الم المسافي فهي ابكار اذا نست ولكن القوافي عرف فهذا وصف المشكلف غير الحجيد ولو كشت اجيد الشعر لحاولت ان اقول: عسف الحموى بلوامج فأتارها حيات يناد ذا الحراك سكون هذي صبابة انفى الم اعين وللد تشابه انفس وعيون ال القواد يبض عند حيبه شمراً فما كان الفرار يكون ولما تعلق الاقدمون بالشعر نطاوا به احدث منا م م استخاء را كلامهم من اسائيا

الانفس والاعين • فقال ملك ماواء الشعر امرة النيس في وصف جبل: كأن ثبيراً في عرانين وبله كبير اناس في بهاد مزمل

وقال كانمي الشعراء التابنة في وصف السلطان فاتك كاليل الذي هو مدركي وان خلت ان الله عدل واسم

الانطف

وقال علقمة في مدح رجل أكرمة

العرى للد لاحث عيون كثيرة الى ضوء الر بالبناع المرق تئب الترورين بمطلباتها وبات على الثار الندى والهلق

ولم في الحكاية ووصف الحال اشياء كثيرة كالماقات وكرائية ابن ابي ربيعة . ثم اخذ الخضرون والموادن يهذبون الشعر ويضيئون مسالكة حتى بأت لا تجاوز الحسة أبرأب

وهي المديج والهجاء والرئاء والنزلي والفز • ثم انت طائنة من ادعياء الشعر ادخا. * فيهِ المناعات اللفظية كالجناس والتورية وما لا الخيل بالانمكاس والظي والنشر وغير ذلك

حتى اصبح الشهر وقد أدرك مصرة كالخلاة ، فيها متوف من الحمي: كل يرصها على ذوق ولا يقبل منهُ احد ما يكون خارجًا عن ﴿ فَالا مُ ولا يرضون عمن لا يرمنُ رص ما يقيهِ

والت دولة الشعر المربي من منذ عمائية اعمر . وأخر من عرفت من ماوك الشعر عو أين المنز وللدا فيبهذا التن الخديم عاءً البديع انسد بوشير الناس فنا الخج بسنه مُ شاعر الى العصر الماضي • فطلع فيهِ المرحوم البارودي محود سامي باشا - فاكرمةُ الله يوم الحمةُ ان يقول :

امم في قلبي ديب التي والح الشبهة سيَّة خاشري فوقف بومنذ إلى جانب المجزين من شعراء الحولة الساسية . ثم نشأ بعده كثير من الناس واتاهُ أكثرهم أو كاد • ولان كان في المنا من قربت المسافة بينهم وبين أبي تمام

والجنري والمتني فليس في المامنا من خلفوا شعراء لما الاّ الغليل بقول لامارتين: ابتها البائل • اطوي منجل الافق في حكوت

ابعا الكراكب تهادى مترافسة في سباك الخوانسة

ضمى حاحيك ايتها الارض خنني من اصدائك

وانصق لامواجك على الرمالــــ أبيا الجرعز صور الأله الدى مفك الامواج

وما زلت طربًا حين محمت شوقي بك يقول في وصف عبده الحمولي يسمع الديل متةً في الصبح بالميال في فيصني مستمهلاً في فواره وقولهُ وقد اوجزُ قصة كل عاشق في بيت واحد

وقوف وهد ويبر منت من ما حدى يه يك را --نظرة قابتمامة فسلام فكلام فموط فالتماء ثم شاه لاد يسقك مديلاً جديدة فتال

موني جالك هنا اتسا بشر من التراب وهذا الحسن روحاني الوفايتني فلكماً أوينة ملكا لم يخط شركاً عالم الناني

فما انتهى الأُ وقد ادركهُ الأعياء وولف لا يتقدم خطوة بعد ذلك

سادني - اصف لكم حبيبة الشعراء عندنا · اذن فاستعموا :

التركيب البجيب وردتان تكونان وجنتين وعقربان يصيران صدغين وحتى من العاج يصبح فما ، اما العينان نسبهمان واما الحاجبان فقوسان يقوم بينهما سيار هو الانف ثم يتراكب الشعر فيكون اعلاء عناقبدكرم ويكون اسلة ُ حية ، فمن كان يثبت على للناء هذه

ا لحبيبة المخونة فاتي افوع منها الى أقد على ان في ايامنا شاعرين هما احدثا الشعر حهداً جديداً · اريد-صديقي خليل معاران واحمد عرم · اما خليل فسانيه احسن من الفاظة واما عرم فالفاظة احجل من معانيه · قال

واحمد عرم · اما طيل فعاتيه احسن من الفاظه واما عرم فالفاظة احجل من معاتيه · قال هذان الشاعران في قنون كثيرة ولم يقتصرا على تكلّف المديج · وما اراد شيئًا الأ احسناهُ يقول خيل في احدى مراثيه

> مات كنفهر الفروع بازمها بعد الردى حدثها الى الدر في جاد اوراقي و بين حلى ازهارو من مبشر ونفسيه في عزمك السبي وحاشية من غر آمالي بلا عدر في متعمى عبدر وصوائه أذ يعتل السعد لاحك وبدي

ويصدم للكر فير ملتفت وقحم الدهر ضاير مرتمد ويترك اقوم حارًا وجلاً حنشداً في لساف منتقد با راحلاً في الغداء عن فم أثرى رهن بسلة وعن رفد وثاركاً رسمةً لفاقدر مصوراً بالجراح سية الخلير لا انكرت روحك التي امنت ما فلوقت من عناوف ألجسد وله مثل هذا مرتجلاً.:

آه من نار الجبرى فهي التي تنجر البركان من قلب رذين آه من صاع النوى فبراأنتي يوسل الاحزان كالسيل الدنوق ان تذبيرا هه كذا اكبادنا با بنينا فالردى اقسبى الدرق

وقصيدة خليل في وصف بعابك تبنى مجمزة خالدة وهي اشهر من بمن تشهر . ويقول تحرم في وصف الخزان

ارى المرمين قد همها رشاخا وانت من العببا في منفواني فناجهما وقد قدراً لحفا اليك فالبلا يجاريان وانك فو تسومها مجوراً لحوا اسجدان ويضرعاني على الجد يسجب ساميه وليس على وصف المهرجان ومن مجران عرم قوله في ير الوالدين

> ناجهاني ناجاني انتا لا الديران اشرة في كل افق واطلما في كل آتَ ان هـ قدا الدر عهد بين ننسي والامان الله أده المدائل انه اشد الامان

ليس في الدنيا جزاء الذي آصديثاني وديوان محرم كالروض في احسن ابام الربيع · تنزه هما في دوادين السعراء من قولم وقال بمدس فلاناً وقال بهجو فلاناً . وازوان بكل عنوان جديد · كالحزان والدين والنضية والاخلاق والآداب وحنو الجاهل فشهيدة السفاف واباء السفاري وسارقة السفل وغير ذلك هذان افدرَ السُمراء على خلق المعاني واكثرم فنونًا واجردم فريحة · وهما مع فضلهما لم يهبا العصر العشرين شيئًا من مبتناءُ · ولو شئت الذكرت لكم بعض ما قالهُ شاعر صغير

لم يهيا المصر العشرين شيئاً من مبتناءُ * ولو شئت لذكرت لكم يسف ما قالهُ شاعر صفير الفدر * لا فضل له الاَّ حبكم * ولكني ادعهُ في عجزه ولا اطيل ملالكم اليوم سادتي * ان لفة الضاد في يومهاكما كانت من منذ خمسة عشر عصراً * شعرالِهُ ها

يكررون ما قاله اسلافهم ولا يحسنون التكرار · ولند يجد الشاعر الف كلة لشيء واحد مما سقط من الاستخدام كالريح والدرع ولا يجد كلة واحدة لشيء لا يزايل بصره * من منا بقدر ان يسمى ما بهذا المكان من الاثاث • كل ما زاء باعيننا نعرف و لا نعرف 4 اسماً .

لا بد من وضح كمان يقع عابيها الاختيار وتورَّدى بها المعاني الجديدة · ثم لا يَد من احتيار اشياء غير هذه التي ابتدلها النكرار

غرف التيتانك وبارثاها شاعر فياعمت · ولوكان لما واث فيو قائل مثل فيه · درر عادت الى المجتب و الله مو الله و والدموع الداد · والكوت مثلم · والدموع كالمطر · والكوت مثلم · والدموع كالمطر · وما شاءر بتارك حناق مذه الماني المسكينة وهي تستثيث وتطلب ان تعتق رقابها اجل ان من مصاحب الشعراء في عصرنا الجديد لنهم مقيدون باستعارات وتشاييه

ورثيها عن السلف فن شرح عنها خرج عن الفعاصة . ولدا كان افسح شعرائنا أكثرهم حنظًا الشعر القديم . ولا ادريت كيف يجمل المره في ايامنا جياب البداوة • وتأليف الكلام المطبرع اسهل تناولاً واحسن اثراً • ولو كانت القرائج غير مكدودة في التقلب ومرسلة في سبيل الملاجتهاد لكان حظنا من الأوب أكثر من حدًا جبي الذرب • لأن لغة الشاد لغة شعر • يجسد العلما الهل سائر اللفات • وقرائي لذا الداد وادزائها ووجود الافادة فيها تحديد ما ناذ قرف التعلم عدد العدد من الدور من الدور عدد الله في مناذ الموادة المناذ المناذ الله في مناذ المناذ المناذ المناذ المناذ المناذ الله في مناذ المناذ المناذ الله في مناذ المناذ المناذ المناذ المناذ المناذ الله في مناذ المناذ المناذ المناذ المناذ المناذ الله في المناذ الم

تُستَمَدَثُ اغاني تَجِنْلَبِ القالوب من بين الصدور · وليست المنه على وجه الارض مثل هذه الفضائل

سادتي ۱ اذا عرفت الامة تدر الحسن · واعاته على المزيد · حتى لها ان تطالبة بآخر ما يستطيع · قاما وشعراؤ كم عيال عاركم · فلا تطابرا منهم اكثر بما عدم · اذا نقدت الام بآثارها في الادب لما ان تتخر وعليه الت نصفق · وربا نشأ في ما ، الامة شاعر لا يقعد به الجد عن بلوغ الغاية ، فانتظره م سي · ارجو ان تعيشوا لايام الدؤدد واذا لم كن ممكر فاني احبيكر بشعري القديم من وراء اسار النهيد.

الصادر والراجع

الكتب العربية

- إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد المشيم الطبعة السابعة الطبعة العصرية بمسر ١٩٦١.
- ٢ -- إبراهيم عبد القادر المازني: ديوانه -- مطابع كوستانسوماس وشركاه بالقاهرة ١٩٦١/١٣٨١.
- " إبراهيم عبد القادر المازنى: شعر حافظ ~ الطبعة الأولى مطبعة اليوسفور بمسر ١٩١١٥/١٣٣٣.
 - إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه.
- أبراهيم عبد القادر المازنى: صندوق الدنيا الطبعة الأولى مطبعة الثرقى ١٩٢٩/١٣٤٨.
 - ایراهیم عبد القادر المازنی: ع الماشی مکتبة مصر ومطبعتها. د.ت.
- ٧ إبراهيم عبد القادر المازني: قبض الربح الدار القومية بمصر ٢٤ نوفمبر ١٩٦٠.
- ٨ إبراهيم عبد القادر المازنى: مختارات من أدب المازنى الدار القومية مصر ٦ يوليو
 ١٩٦١.
 - ٩ أحمد أمين: النقد الأدبي لجنة التأليف والترجة والنشر بمصر ١٣٧١/١٩٥٢.
- ١٠ أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب الطيعة الثالثة مطبعة الرسالة ١٩٥٢/١٣٧٢.
- ١١ -- أحمد زكى أبو شادى: أصداء الحياة الطبعة الثانية مطبعة التعاون ١٩٣٧.
 - ١٢ أحمد زكى أبو شادى: أطياف الربيع الطبعة الأولى أول سبتمبر ١٩٣٣.
- ١٣ أحمد زكى أبو شادى: أنداء الفجر الطبعة الثانية مطبعة التعاون يولية ١٩٣٤.
- ١٤ أحمد زكي أبو شادى: أنين ورنين الطبعة الأولى المطبعة السلفية ١٩٢٥/١٣٤٣.
- ٥ أحد زكى أبر شادى: شعراء العرب المعاصرون الطبعة الأولى دار الطباعة الحديثة بمصر ~ ١٩٥٨.
 - ١٦ أحمد زكي أبو شادى: الشفق الباكي المطبعة السلفية بحصر ١٩٢٧/١٣٤٥.
- احمد زكى أبو شادى: فوق العباب الطبعة الأولى مطبعة التعاون بالقاهرة أول يناير
 ١٩٣٥.

- ١٨ أحمد زكى أبو شادى: قضايا الشعر المعاصر الطبعة الأولى الشركة العربية للطباعة والنشر بجصر - مارس ١٩٥٩.
- ۱۹ ~ أحمد زكى أبو شادى: قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع الطبعة الأولى مطبعة الظاهر بالقاهرة – ١٩٣٦.
- ' أحمد زكى أبو شادى: قطرتان من النثر والنظم مطبعة المؤيد بالقاهرة ١٩٢٧/١٣٢٣.
 - ٢١ أحمد زكي أبو شادى: مذهبي مطبعة التعاون عصر. د.ت.
 - ٢٢ أحمد زكى أبو شادى: مسرح الأدب مكتبة ومطبعة المؤيد بالقاهرة دت.
 - ٢٢ أحمد زكى أبو شادى: الينبوع الطبعة الأولى يناير ١٩٣٤.
 - ٢٤ أحمد شوقي: أسواق الذهب مطبعة الهلال بصر ١٩٣٢.
 - ٢٥ أحمد شوقي: الشوقيات مطبعة الآداب والمؤيد ببصر ١٨٩٨.
- ٢٦ أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس الطبعة الثانية مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٣٨/١٣٥٦.
- ۲۷ د أحمد عبد الحميد غراب: عبد الرحمن شكرى العدد ۱۱ من أعلام العرب الهيئة المصرية العامة للكتاب ۱۹۷۷.
 - ۲۸ أحمد محرم: ديواته هدية النيل طبع مصر ١٩٠٨.
- ٢٩ أرشيهالد مكليش: الشعر والتجربة ترجة سلمى الخضراء الجيوسى دار اليقظة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين - بيروت ١٩٦٣.
- د. إسحق موسى الحسيني: النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين مطبعة الجبلارى بحصر ١٩٦٧.
- " أأن ثيت: دراسات في النقد ترجمة عبد الرحمن ياغى مكتبة المعارف بيروت ١٩٦١.
- ٣٢ د. أنس داود : رواد التجديد في الشعر العربي الحديث دار الجيل للطباعة بمصر ١٩٧٥.
- ٣٣ د. أنس داود: عبد الرحمن شكرى: نظرات فى شعره الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر -١٩٧٧.
- ٣٤ د. جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر دار التقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٨.
- ٣٥ الحسن بن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه وتقده الطبعة الرابعة دار الجيل - بيروت ~ ١٩٧٢.
- ٣٦ حسين بن أحمد المرصفى: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية المجلد الأول طبع مطبعتي

- المدارس (أو المعارف) الملكية ۱۲۹۲/۱۲۹۲ المجلد الثانى طبع مطبعتى المدارس الملكية ووادى النيل ۱۸۹۹/۱۲۹۲.
 - ٣٧ د. حسين نصار: الطبيعة والشاعر العربي مكتبة مصر ١٩٧٢/١٣٩٢.
- ٣٨ ــ د. حلمى على مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن المشرين - الطبعة الأولى - دار المارف بمم - ١٩٦٦.
- ٣٦ حزة فتح الله: المواهب الفتحة في علوم اللغة العربية المطبعة الأميرية بمسر ١٣١٢ هـ.
 ٤٠ خليل مطران: ديوانه بدار الهلال بمسر ١٩٤٩.
 - ٤١ د. رجاء عيد: الشعر والنفي دار الثقافة للطباعة والتشر بالقاهرة ١٩٧٥.
- ٤٢ روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي الطبعة الأولى دار العلم للملايين -بيروت – ١٩٥٢.
- γ _ رئون طحان: الأدب المقارن والأدب العام الطبعة الأولى دار الكتاب اللبتانى بيروت
 ١٩٧٢.
- 33 د. سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران الطبعة الثانية الهيئة المصرية المامة للكتاب الإسكندرية ١٩٧٧.
- ٤٥ سلامة موسى: الأدب للشعب سلامة موسى للنشر والتوزيع مصر د.ت.
- ٣٦ شلسى: بروميثيوس طلبقا ترجمة د. لويس عوض مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٧.
 - ٤٧ د. شوقى ضيف: الأدب العربي الماصر في مصر دار المارف بحسر ١٩٥٧.
 - ٤٨ د. شوقى ضيف: قصول في الشعر وثقده دار المعارف بحسر ١٩٧١.
- ٩٠ د. سوقى اليمانى السكرى: تطور النقد الأدبى في إنجلترا من أقدم المصور إلى الآن مكتبة النبضة المسرية - ١٩٥٦.
- صالح جودت: م.ع. الهمشرى: حياته وشعره مطابع كوستاتسوماس وشركاه بمصر ۱۹۹۲/۱۳۸۳.
- ٥١ ... صالح جودت: ناجي: حياته وشعره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر ١٩٦٠.
- ۵۲ صامو يل تيلور كولريدج: التظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج ترجمة د. عبد الحكيم حسان - دار المعارف بحس ١٩٧١.
- ٥٣ د. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء الطبعة الثالثة دار المعارف ١٩٣٧/١٣٥١.
 - ٥٤ د. طه حسين: حافظ ونبوقي.

- ٥٥ ــ د. طه حسين: خصام ونقد الطبعة الأولى دار العلم للملايين بيروت حزيران ١٩٥٥.
 - ٥٦ .. د. طه حسين: شعر ناجي الطبعة الثانية دار المعارف عصر ١٩٨١.
- ٥٧ ــ د. عاطف جودة نصر: الخيال: مفهومه ووظائفه الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
- ٨٥ عباس محمود العقاد: آراء في الآداب والفنون الهيئة العامة للكتاب القاهرة بيروت –
 د.ت.
 - ٥٩ _ عباس محمود المقاد: أنا –
 - . ٣ _ عباس محمود العقاد: يعد الأعاصير دار المعارف بمصر ١٩٥٠.
 - ٦١ ... عباس محمود العقاد: حياة قلم ه مطبعة الاستقلال الكبرى د.ت.
- ٦٢ عباس محمود المقاد: خلاصة اليومية والشذور الطبعة الأولى دار النصر للطباعة بالقاهرة - ١٣٨٨/١٩٦٨
- ٦٣ عباس محمود العقاد: درااست في المذاهب الأدبية والاجتماعية مطبعة دار العالم العربي د.ت.
- ٦٤ -- عباس محمود المقاد: وإبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان -- الطبعة الثالثة -- مطابع الشعب
 عصر -- د.ت.
 - ٦٥ عباس محمود العقاد: ديوانه مطبعة المقتطف والمقطيم ١٩٢٨/١٣٤٦.
- ٦٦ عباس محمود المقاد: ردود وحدود الطبعة الأولى دار حراء بصر ١٩٦٩.
 - ١٧ عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب معلمة المقتطف والقطم ١٩٢٩.
- - ٦٩ عبس محمود العقاد: عاير سبيل مكتبة النهضة المصرية ١٩٣٧/١٣٥٦.
- ٧٠ عباس محمود العقاد: الفصول المطبعة الأولى مطبعة السعادة ١٩٢٢/١٣٤١.
 - ٧١ عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة دار غريب للطباعة بالقاهرة ١٩٧٧.
- ٧٢ عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون المطبعة العصرية بمصر د.ت.
- ٧٣ عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة المطبعة التجارية الكبرى بالقاهرة ١٩٢٤/١٣٤٣.
 - ٧٤ عباس محمود العقاد: وحبى الأربعين طبع مصر ١٩٣٣.
 - ٧٥ عباس محمود المقاد: يسألونك مطبعة مصر ١٩٤٧/١٣٦٥.

- au عبد الحى دياب: التراث التقدى قبل مدرسة الجيل الجديد دار الكاتب العربي بالقاهرة au a
 - ٧٧ عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدًا مطابع الشعب بصر دت.
- ٧٨ عبد الحى دياب: قصول في النقد الأدبي الحديث الدار القومية للطباعة والنشر -١٩٦٥/٣/٣٠.
- ٧٩ عبد الرحمن شكرى: الاعتراف مطبعة جرجس غرزوزى بالإسكندرية ١٩١٦.
- ٨ عبد الرحمن شكرى: الثمرات ~ مطبعة جرجس غرزوزى بالإسكندرية ~ ١٣٣٥.
- ٨١ عبد الرحمن شكرى: ديوانه منشأة المعارف بالإسكندية ١٩٦٠ وأطلقت عليه اسم
 (دواوينه) تمييزا له عن كل واحد من دواوينه المستقلة.
- ٨٢ د. عبد العزيز الدسوقي: تطور النقد العربي الحديث في مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب
 ١٩٧٧. -
- A۳ د. عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية - ١٩٦٠.
- ٨٤ د. عبد الفتاح الديدي: النقد والجمال عند المقاد المطبعة الفنية الحديثة ١٩٦٨.
- ٨٥ د. عبد القادر القط: الاتجاه الرجداني في الشعر العربي الماصر دار النهضة العربية --بيروث - ١٩٨٨.
 - ٨٦ د. عبد المتمم تليمة؛ مقدمة في تظرية الأدب دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٦.
- ۸۷ د. عبد المنعم تليمة: ود. عبد الحكيم راضى: النقد العربي الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية - ۱۹۷۷/۱۳۹۷.
- ٨٨ عبد الوهاب محمد المسيرى: ومحمد على زيد: الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي مؤسسة
 سجل العرب ١٩٦٤.
- ٨٩ -- د. عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر -- الطبعة الثانية -- دار الممارف بمصر
 ٨٩٧٠/١٣٩ -- ١٩٧٠/١٣٩.
- ٩٠ على أدهـم: فصول في الأدب والنقد والتاريخ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.
- ٩١ د. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية الدار العربية للكتاب ليبيا تونس
 ١٩٧٩.
 - ٩٢ فاروق خورشيد: مع المازني دار الهلال بمصر ١٩٨٤.
- ٩٣ فان تيجم: الأدب المقارن ترجمة د. سامى الدروبي دار الفكر العربي المملكة العربية السعودية - ١٩٤٧/١٣١٥.

- ٩٤ قان تيفيم: الرومنطيقية ترجمة بهيج شعبان دار بيروت ١٩٥٦.
- فؤاد صروف: كلمته في تقديم ديوان (شعرى) لمحمود أبي الوفا دار المعارف بمصر ١٩٦٢.
- ۹۱ فیرنون هول: موجز تاریخ النقد الأدبی ترجمة د. محمود شکری مصطفی ود. عبد الرحیم جبر – دار النجاح بیروت – ۱۹۷۱.
- ٩٧ د. كامل السوافيرى: دراسات في النقد الأدبي الطبعة الأولى مكتبة الوعى العربي بالقاهرة - ١٩٧٩.
- ٩٨ -- د. كمال نشأت: أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث -- دار الكاتب العربي بالقاهرة -- ١٩٦٧.
- ٩٩ د. كيلاني حسن سند: قضايا ودراسات في النقد دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٩.
- ١٠٠ د. لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث مطابع الطناني وشركاه بمصر مايو ١٩٦١.
- ١٠١ د. ماهر حسن فهمى: حركة البعث في الشعر العربي الحديث مكتبة النهضة المعربية ١٩٦٣.
- المذاهب النقدية دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع الدوحة قطر وكثيرا ما أشرت إليه باسم المؤلف فقط.
- ١٠٢ د. محمد أحمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد الطبعة الأولى دار المعارف بمصر .
 ١٩٨٠.
- ١٠٣ د. محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وغربية مطبعة السياسة والسياسة الأسبوعية ٢٠ ديسمبر ١٩٢٩.
 - ١٠٤ د. محمد حسين هيكل: نورة الأدب مطبعة السياسة ببصر ٨ مايو ١٩٣٣.
- ١٠٥ محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده الطبعة الثانية معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧٠/١٣٩٠.
 - ١٠٦ محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عند العقاد مطبعة دار الهنا بمصر.
- ١٠٧ د. محمد زغاول سلام: النقد الأدبي الحديث منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨١.
- ۱۰۸ د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة دار النهضة العربية بيروت ۱۹۸۰.
- ١٠٩ د. محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث دار النهضة العربية بيروت – ١٩٧٩.

- ١١٠ محمد عبد الفنى حسن: و د . عبد العزيز الدسوقى : روضة المدارس : نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية . دراسة نقدية تحليلية – الحيثة المصرية العامة للكتاب-١٩٧٥.
- ١١١ محمد عبد الفنى حسن: وأصدقاؤه: العقاد وقضية الشعر الهيئة المصرية العامة للكتاب –
 ١٩٧٩.
- ١١٢ د. محمد عبد المنعم خفاجي: رائد الشعر الحديث الطبعة الثانية القاهرة ١٩٥٥.
- ١١٣ د. محمد غنيمي هلال: دراسات وغاذج في مذاهب الشعر ونقده نهضة مصر د.ت.
 - ١١٤ د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية مطبعة دار العالم العربي بمصر. د.ت.
- - ١١٦ د. محمد غنيمي ملال: النقد الأدبي الحديث دار نهضة مصر د.ت.
 - ۱۱۷ د. محمد مندور: إبراهيم المازني دار نهضة مصر د.ت.
 - ١١٨ د. محمد مندور: الأدب وقنونه دار نهضة مصر ١٩٧٤.
 - ١١٩ د. محمد مندور: خليل مطران دار العالم العربي بالقاهرة د.ث.
- ۱۲۰ د. محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى مطبعة الرسالة بالقاهرة ١٩٥٥، ١٩٥٧.
 ١٩٥٨.
 - · ١٢١ د. محمد متدور: في الأدب والنقد دار نهضة مصر ١٩٧٨.
 - ۱۲۲ -- د. محمد مندور: النقد والنقاد الماصرون -- دار نهضة مصر -- ١٩٨١.
- ١٢٣ د. محمد النويجي: طبيعة الفن ومسئولية الفنان الطبعة الثانية مطبعة المعرفة بالقاهرة مارس ١٩٦٤.
- ۱۲۶ د. محمود حامد شوكت: ود. رجاء محمد عيد: مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر دار
 الحمال عصر ۱۹۷٥.
 - ١٢٥ -- د. محمود الربيعي: في نقد الشمر دار المارف بمصر ١٩٦٨.
 - ١٢٦ محمود سامي البارودي: ديوانه المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٢.
- ۱۲۷ محبى الدين رضا: بلاغة العرب في القرن العشوين الطبعة الثانية المطبعة الرحمانية عصر - ۱۹۲۶.
 - ١٢٨ مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم مطبعة الاستقامة ١٩٤٠/١٣٦٠.
- ۱۲۹ مصطفى عبد اللطيف السحرتى: دراسات نقدية الهيئة المصرية الثامة للكتاب -۱۹۷۳/۱۳۹۳.

- ١٣٠ مصطفى عبد اللطيف السحرتى: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٨.
- ١٣١ مصطفى لطفى المنقلوطى: عنتاراته الطبعة الثانية مطبعة الاستقامة بمصر -١٩٣٧/١٣٥٦. ويحتوى على مقال (مقابلة بين الشعر العربي والشعر الأفرنجي) للشيخ نجيب الحداد (ص. ١٣٦ - ١٩٤٦).
- ١٣٢ -- سير موريس بـــورا: الخيال الرومانسي -- ترجمة إبراهيم الصيرني -- الهيئة المصرية العامة الك. ١٩٧٧ -
- ۱۲۳ ميخائيل نميمة: الفربال المجلد الشائث من مجموعته الكاملة دار العلم للملابين بيروت – ۱۹۷۱.
 - ١٣٤ د. نصرت عبد الرحن: ني النقد الحديث الطبعة الأولى.
 - ١٣٥ وليم هارلت: مهمة التاقد ترجة نظمي خليل الدار القومية بصر د.ت.

الدوريبات

- ۱ أيولي.
- ٢ الأقلام العدد الخاص بالنقد الأدبي توقمبر ١٩٨٠.
 - ٣ الثقافة.
- ٤ دراسات عربية وإسلامية سلسلة أبحاث يشرف على إصدارها د. حامد طاهر مكتبة الزهراء بالقاهرة المجلد الثانى جادى الأولى ١٤٠٤/قم ابر ١٩٨٤.
 - ه الرسالة.
 - ٦ السالة المديدة.
 - ٧ السياسة الأسبوعية.
 - ٨ الجلة.
 - ٩ المرية.
 - ١٠ القتطف.
 - ١١ المبلال،
 - .Journal of Arabic Literature \Y

الرسائل الجامعية

- ١ محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى رسالة دكتوراه قدمت إلى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة سنة ١٩٧٠/١٦.
- .Az-Zybaidi, Abd Al-Munim Khidir: Al-Akkad Critical Theoris. ۲ رسالة دكتوراه قدمت إلى كلية الآداب بجاسة أدنيرة سنة ١٩٦٦/٦٥
- Subhi, Hasan Abbas: The Influence of Modern English Writers on Arab Γ . Poets from 1939 to 1960.
 - رسالة قدمت إلى جامعة أدنبرة في يونية ١٩٦٨.

المراجع الإنجليزية

- Abrams, M.H: English Romantic Poets with Modern Essays in Criticism, Oxford University Press, 1975.
- 2. Bradley, A.C: Oxford Lectures on Poetry, London 1955.
- 3. Brett, R.1.: Fancy and Imagination, Methuen & Co. 1973.
- 4. Clifford, G.L.: Eighteenth Centuray English Literature. New York 1959.
- Coleridge, S.T.: Biographia Literaria, edited by J. Shawcross, Oxford University Press, 1958.
- 6. Foakes, R.A.: Romantic Criticism, London 1972.
- 7. Furst, Lilian R.: Romanticism, Methuen, London 1978.
- Gayusi, Salma Khadra: Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, E.J. Brill 1977.
- Hazlitt: Lectures on the English Poets (The World's Classics) Oxford University Press, London 1952.
- Hazlitt: Selected Writings of William Hazlitt edited by Christopher Solvesen, Canada February 1972.
- 11. Hoctor, P.H.M.: Matheu Arnold, University of Chicago Press 1964.
- 12. Hough, Graham: The Romantic Poets, Hutchinson of London 1976.
- 13. Lewis, C. Day: The Poetic Image, London 1969.
- 14. Peacock: Four Ages of Poetry, edited by Brett-Smith, Oxford 1972.
- 15. Semah, David: Four Egyptian Literary Critics, Leiden, E.J. Brill, 1974.
- Shelley: The Complete Poetical Works of edited by Thomas Hutchinson, London, Oxford University Press 1929.
- Shelley: Selected Poetry, Prose and Letters, edited by A.S.B. Glover for the Nonesuch Press, London 1951.
- Shelley: Shelley's Literary and Philosophical Criticism, edited with an introduction by John Shawcross, London 1909.
- 19. Shelley: Shelley's Prose, or The Trumpet of a Prophecy, edited by David Lee

- Clark, University of New Mexico press, 1966.
- 20. Smith, G.C.: A study of Wordsworth, London 1944.
- Warren, Austin & Wellek, Rene: Theory of Literature, Lowe & Brydone, London 1954.
- 22. Wellek, Rene: Concepts of Criticism Yale University Press 1976.
- Wellek, Rene: A History of Modern Criticism, 2-The Romantic Age, Yale University Press, 1970.
- Willey, Basil: Nineteenth, Century Studies, Coleridge to Matthew Arnold, Cambridge University Press, 1949.
- Williams, W.E.: A book of English Essays, Pelican Books 1973.
- Wimsat, W.K. & Brooks, Cleanth: Literary Criticism-2, Romantic & Modern Criticism, University of Chicago Press 1978.
- Wordsworth, William: The Complete Poetical Works of, edited by John Morley, London 1907.

ممتويات الرسالة

سفحة	-
0	غهيد:
	حدود البحث
11	أدلة التأثر
	مشاكل البحث
۲١.	مدخل:مدخل: مدخل:
	(١) الصراع بين الكلاسية والرومانسية
٣٢	(٢) مصادر النقاد العرب
٣٢.	طرق انتقال الأعمال الأدبية
۲۳	١ – الندوات
٣٤	٢ - الترجة٢
٣٦	٣ – التأليف
۲۷	(أ) الكتب
٤٦	(ب) المحلات
٥١	الفصل الأول: النقد الإتجليزي:
٥٣	مقلمة
٥٧	١ – مفهرم الشعر
٧٠	٢ - لغة الشعر
٧٨	٣ – الحيال والتوهم
٩.	٤ – وظيفة الشعر
18	٥ – الصدق والرمز
17	القصل الثاني: النقد الرومانسي المصري:
11	مقلمة

الصفحة

١) الإبداع القنى:١) الإبداع القنى:)
١٠٠ مد وجزر	
٢ - عند فيض العاطفة٢	
٣ - تخيل التجربة	
٤ - استعادة التجربة ١٠٥	
٥ - العاطفة غير جامحة	
٦ - مراقبة النفس ١٠٧	
٧ - العاطفة تجبر على النظم٧	
٨ - ٢ إرادي٨٠٠	
١١٠ - مشاركة الإرادة	
١٠ - الاحتيال عليه١١٢	
١١ – الذهن جمرة تتوقد وتخمد	
١٢ - أسعد الأوقات١١٣	
١٣ - شعور الطفولة ١١٤	
١١٥ - دور الثقافة ١١٥	
خلاصـة	
٢) تعريف الشعر:)
مقدمة	
١٥ – التفرقة بين الفنون	
١٦٠ - الشعر والموسيقي	
١٧ - الشعر والتصوير ١٢٣	
۱۸ – التسوية بين الشعر والنثر	
١١٠ - الشعر تاريخ النفوس ١٢١	
٢٠ – الشعر والعلّم ١٢٧	
خلاصة ٧٦١	
٣) الدفاع عن الشعر : ٢٦١)
مقلمة	-

الصنحة	
١٣٠ - الإنسان حيوان شعري	۲١
١ - الشعر ضرورة جسمية	27
٢ - كل إنسان شاعر ١٣١	۳
١٣١ - الشعر لا غني عنه١٢١	٤٢
١٣٢ - الشعر ليس حلية١٣٢	10
١٣٢ - تفوق الشعراء	۲٦
١٣٤ - نبوة الشعراء١٣٤	ſΥ
١٣٧ - مثالية الشعر	ľÅ
الاصة	ja.
عناصر الشعر: ١٤٢	. (٤
المنة	مق
3.57	LL
١٤٢	
٢ - الشعر لغة الوجدان ٢٤٧	ble 19
۲ - الشعر لقة الوجدان	
۲ - الشعر لقة الوجدان	14
۲ - الشعر لفة الوجدان	14
 ٢ – الشعر لفة الوجدان	/4 "• "\
۲ – الشعر لفة الوجدان	14 "• "\ "Y
۲ – الشعر لفة الوجدان ۱۷ – الشعر مرآة الشعور ۲ – الشعر مرآة الشعور ۱۵ مرآة الشعور ۲ – كل العواطف سواء ۱۸۵ ۲ – ما فقد العاطفة ليس شعر ا ۱۵۰ ۲ – صدق الشعور ۱۵۰ ۳ – تصوير الشيء كما يحس يه ۱۵۰	14 ". "\ "Y
۲ – الشعر لفة الوجدان ۱۷ – الشعر مرآة الشعور ۲ – الشعر مرآة الشعور ۱۸۵۸ ۲ – كل العواطف سواء ۱۸۵۸ ۲ – ما فقد العاطفة ليس شعر ا ۱۸۵۸ ۲ – صنى الشعور ۱۸۵۸ ۲ – تعموير الشيء كيا يحس به ۱۸۵۸ ۲ – الإعجاب بالقدماء ۱۸۵۸	19 "' "' "' "'
۲ – الشعر لفة الوجدان ۱۵۲ ۲ – الشعر مرآة الشعور ۱۵۲ ۲ – کل العواطف سواء ۱۵۸ ۲ – ما فقد العاطفة ليس شعرا ۱۵۸ ۲ – صنی الشعور ۱۵۰ ۲ – تصوير الشيء کيا پخس په ۱۵۰ ۲ – الإعجاب بالقدماء ۱۵۶	19 "1 "" " " " " " " " " " " " " " " "
۲ – الشعر لفة الوجدان ۱۵۷ ۲ – الشعر مرآة الشعور ۱۵۷ ۲ – کل المواطف سواء ۱۸۵ ۲ – ما فقد الماطفة ليس شعر ا ۱۵۰ ۲ – صنق الشعور ۱۵۰ ۲ – تصوير الشيء كما يحس به ۱۵۰ ۲ – تصوير الشيء كما يحس به ۱۵۰ ۲ – الإعجاب بالقدماء ۱۵۰ ۲ – تعيير عن الجماعة ۱۵۰	19
۲ – الشعر لفة الوجدان ۱۷ ۲ – الشعر مرآة الشعور ۱۷ ۲ – کل العواطف سواء ۸۵ ۲ – ما فقد العاطفة ليس شعرا ۸۶ ۲ – صدق الشعر - صدق الشعر - سدق الإعجاب بالقدماء ۱۵۵ ۲ – تعبير عن الجماعة - سدق الشعر - سدق الجماعة - سدق الشعر - سدق الشعر - سدق الشعر - سدق الشعر - سدق المساعة - سدق - س	19 . 17 7 20 7 - 2
۲ – الشعر لقة الوجدان ۱۷ – الشعر مرآة الشعور ۱۷ مرآة الشعور ۱۷ مرآة الشعور ۱۸ مرآة الشعور	19 . 1 1 7 7 2 0 7 - 4

اصفحة	I	
۱٦٤	- خلع غشاء الألفة	٤١٠
١٦٥	- كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة	٤٢
177	- خلع الحجب عن الجمال	٤٣
177	- التفرقة بين الحيال والوهم	25
171	- الحيال طريق المعرفة	٤٥
174	- الملاقة بين الحيال والحقيقة	13
۱۷۰	- التعاون بين الخيال والتعقل	٤٧
۱۲۱	- الخيال والحلم	£A.
۱۷۲	- تجسيد المجردات	٤٩
۱۷۳	- الاعتماد على الأساطير	0 · .i
۱۷۳	- رفض الرمزية	01
177	- الوهم وتداعى المعانى	OY
177	- الوهم والهذيان	٥٣
177	- الوهم وصغار الشعراء	٥٤
۱۷٦	- عيب المالغة	00
۱۸۰	- تقدم العلم يخلص من المبالغة	10
۱۸۰	- التشبيه لا يراد لذاته	٥V
۱۸۱	- التشبيه والظواهر السطحية	۸۵
141	- التشبيه يقوم على جوهر الأشياء	09
۱۸۲	- التشبيه والإحماس	٦.
۱۸٤	- التشبيه للتعبير	71
۱۸٥		خلاص خا
۱۸۸		الذوق:
	- العناية بالجمال	
	- الشعر يجعل القبح جمالا	
111	 الشعر والجمال والحق 	78 .

٦٥ - الجمال والتناسق

40	مىف	211

خلاصة
التأمل:
غلمة
٦٦ - عدم الفصل بين العاطفة والفكر
٧٧ - كشف الأسرار
١٨ - البحث عن جوهر الأشياء
٦٩ - التعبير عن الحقيقة المبيقة
٧٠ - التعبير عن الحقيقة العالمية٧٠
٧١ - التعبير عن الحقيقة الأزلية٧١
٧٢ - التأمل الفلسفي والشعر
٧٢ - الشاعر فيلسوف
٧٤ - النيلسوف شاعر٧٤
خلاصة
اللغة:
مقلعة
٧٥ – الشمر يقتضي لفة خاصة
٧٦ - قصور اللغة
٧٧ - لغة الشاعر من لغة قومه٧٧
٧٨ – اللغة العامية
٧٠ – يساطة اللغة
٨٠ عدم التفرقة بين الألفاظ ٢١٤
٨١ - كراهية الزخرف
٨٢ - الزَّخرف ناتج عن العيث
٨٣ - الزُخْرُف ناتج عن فتور العاطفة
٨٤ – ألوان الزخرف ٢١٩
۸۵ - ألران الزخرف

.

حة	سان	di.

444	***************************************	صة	خلا
440	***************************************	نىء	الموسية
440	***************************************	مة	مقد
240	الموسيقي ليست من ماهية الشعر	-	AY
777	الشعر المرسل	~	AA
444	عدم ضرورة الوزن		A٩
444	ضرورة الوزن	-	9 -

	كل شيء صالح للشعر		
227	الشعر:	لمائف	(٥) وه
۲۳۲	رفض العبث	-	98 .
۲۳۳	التعبير عن الإحساس	-	94
۲۳٤	التصوير	-	9 ٤
۲۳٤	مرآة حياة الأمة	_	90
777	تصوير مثالي للحياة	-	17
777	نقد الحياة	_	17
	التوصيل الماطفي		
۲٤.	الإمتاع الفني	-	99
	باب السعادة		
	صقل النفوس		
	التهذيب الاجتماعي للإنسان		
	الشعر والأخلاق		
	الشعر والدين		
	التمليم والرعظ		

نصفحا	
107	(٦) الوحدة العضوية :
107	مقدمـــــــــــــــــــــــــــــــــــ
íok	١٠٦ - عيب التفكك
m	١٠٧ – تسمية القصيدة المفككة
777	١٠٨ - الحكم على الأبيات منفردة
"7"	١٠٩ - الحكم على جلة القصيدة
371	١١٠ - القصيدة أجزاء متناسقة
377	١١١ - القصيدة أجراء متكاملة
٥٦١	۱۱۲ – وجوب رياط عام
m	١١٣ – رباط من الخيال والعاطفة
	١١٤ - القصيدة كائن حي
77	خلاصة
۲Y۱	الخاقسة
۲۷٥	الملاحق
777	نصوص النقد الإنجليزي
	محاضرة ولى الدين يكن
	المصادر والمراجع
	الكتب العربية
	الدوريات
۲.۱	الرسائل الجامعية

المراجع الإنجليزية

199Y/A	V-9	تم الإيداع	
ESEN	977 - 02 - 3050 - 3	الترقيم النولى	
	1/41/111		

طبع بطايع دار المارف (ج.م.ع.)



هــذا الكتاب

لهذا البحث أربعة حدود ، تبين المجال الذي يدور فيه ، وأول هذه الحدود اننا ندرس النقاد الرومانسيين وحدهم، فلا ندرس المدرسة التي كانت سائدة في الميدان الأدبي قبل وجود الرومانسيين، وهي مدرسة الإحيائيين. أما الحد الثاني فهو أننا ندرس النقاد الرومانسيين في مصر وحدها ، بالرغم من أن كل دارس للشعر العربي الحديث يعرف أن ذلك الاتجاه سيطر على الأدب العربي في كل أقطاره . كها يعرف أن التشابه الشديد غلب على كل من مدرسة أبولو المصرية ومدرسة المهجر. والحد الثالث يتعلق بالحدود الزمنية إذا قصرنا البحث على ما بين الحربين العالميتين، لأن تلك الفترة هي التي ازدهرتُ فيها الحركة الرومانسية الحقة في مصر. والحد الرابع أن هذا البحث قد اقتصر على النقد الإنجليزي.